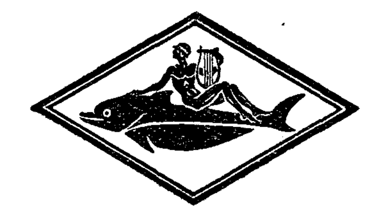
DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XXII. JAHRGANG



ZWEITER HALBJAHRSBAND

MAX HESSES VERLAG / BERLIN

INHALT

BILDER

PORTRÄTE

BÜHNENKÜNSTLER IM KOSTÜM

HANDSCHRIFTEN

VERSCHIEDENES

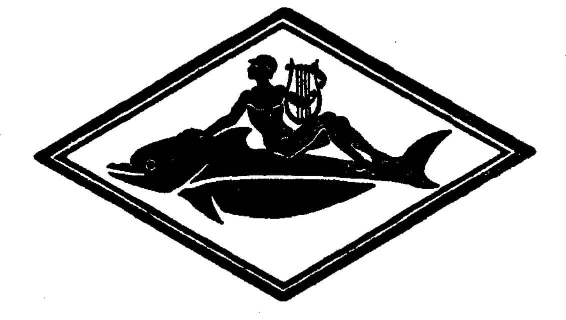
NAMENREGISTER DES XXII. JAHRGANGS

DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XXII. JAHRGANG * HEFT 7



APRIL 1930

MAX HESSES VERLAG / BERLIN

ADRESSENTAFEL

Eugenie Adam PIANISTIN
WILHELMSTRASSE 38I **Aachen**

Maria von Basilides
ALT / OPER / LIED / ORATORIUM
Berlin W 62 • Landgrafenstr. 8

JOSEPHINE BAYER / PIANISTIN
AACHEN, Adalbertsteinweg 3, Tel.: 29029

Rolf Betke, Tenor
Klassischer und moderner Oratorien- und Lied-gesang - Bach-Evangelisten - Vom Blatt-Sänger
Hamburg 5, Berliner Tor 5/10 / Tel. Hansa 9697
Engagements direkt oder durch die Konzertagentur Joh. Aug. Böhme, Hamburg

Cello-Schule
B. Brandia
GENF, rue Senebier 8
Ausbildung bis zur vollen Konzertreife

Clara Maria Elshorst
Alt
Oratorien — Lieder
Berlin-Charlottenburg 9, Fredericiastraße 28
Telefon: Westend 6431

Anna Haasters-Zinkeisen ∗ Pianistin
Düsseldorf, Kaiser-Wilhelm-Str. 37

MARY HAHN Berlin-Wilmersdorf
BERLINER STR. 69, UHLAND 1474
Stimmbildnerin für Rede und Gesang (staatl. anerkannt)
Lehrerin an der Schauspielschule des Deutschen Theaters
Leiterin des Berliner Frauen-Terzetts ✦ Tonfilmkurse

Anneliese Hasselmann
Pianistin / Neuwied a. Rh.

Käte Heidersbach, Sopran
Staatsoper Berlin
Oper u. Oratorien, Konzert
Zehlendorf
Machnower Chaussee • Telefon: Zehlendorf 4600

Selma Honigberger
PIANISTIN
Berlin W 30 Nollendorfstr. 10 Tel. Nollendorf 4067

RUTH KISCH-ARNDT
ORATORIEN — LIEDER
Köln am Rh.-Lindenthal, Gleueler Str. 188, Fernruf 49591

WALTER LANG — PIANIST
ZÜRICH (Schweiz), Kapfsteig 14, Tel. Hottingen 9491

Pianist Franz Langer Prag VII
Hermanova 32

HERBERT LILIENTHAL
Pianist und Konzertbegleiter
Tel.: Rheingau 6116 Berlin-Friedenau Bennigsenstr. 20

Lola Marsh
Altistin
Berlin-Friedenau
Blankenbergstraße 12

ELFRIEDE HIRTE SOPRAN
KONZERT-ORATORIUM
HALLE a. S., Blumenstr. 3
TEL. 21136

Cembalo-Schule *Wanda Landowska*
Saint-Leu-La-Forêt bei Paris
Seine-et-Oise *Frankreich*

ELLA PANCERA ENGAGEMENTS DURCH ALLE KONZERT-DIREKTIONEN
SEKR.: BAD ISCHL, OB.-ÖSTERR.
KONKORDIA-STRASSE 3

HEINRICH KAMINSKI

VON

SIEGFRIED GÜNTHER-BERLIN

Wenn auch Bild und Wesen der neueren Musik von Kopf zu Kopf und Werk zu Werk mit geradezu kaleidoskopartiger Fülle und Lebhaftigkeit wechseln, so lassen sich bei aller dieser Vielfältigkeit und Zerspaltenheit doch grundsätzliche und zusammenfassende Schichtungen vornehmen. Gerade für die Erkennung der ganzen Art des Kaminskischen Schaffens ist eine solche Sichtung von besonderer Wichtigkeit.

Im Vordergrunde der Aufmerksamkeit stand bis vor kurzer Zeit alles das, was sich besonders überlieferungsfeindlich gebärdete. *Mahler* und *Schönberg* sind die wohl stärksten und wichtigsten Anreger solchen Wollens. *Busoni* hat die Richtung dieser Schaffensentwicklung nach Weg, Ziel und Sinn intellektuell am schärfsten formuliert. *Butting*, *Jarnach*, *Toch* und *Weill* gelten als besonders deutliche Träger des Werdens dieser Art. Weltanschauliche Krisen, stärkstes Erleben der Relativität aller Dinge sind der geistige Angelpunkt ihrer Musik, die so ganz zur Auflösung der Eigenart überkommener nordisch-westlicher Musikkultur strebt und zur Verwirklichung der Idee auch alles Positive der Musikkultur mehr oder minder leugnen möchte.

Aber vor solche Einstellung zur Kunst tritt immer mehr die weit besinnlichere Art der schaffenden Musiker, die nicht einfach alles Dagewesene verneinen, sondern die im Gegenteil, bei allem Willen, lebendig, d. h. in steter Bewegung zu bleiben, doch entscheidend an alle Überlieferung gebunden sind. Diese Schicht modernen Schaffens wurde eine zeitlang vorwiegend von einer Reihe von Köpfen getragen, die man nahezu als »Leipziger Schule« bezeichnen könnte: *Ramin*, *Raphael*, *Thomas*, neuerdings auch *Sigfrid Walther Müller* gehören hierher. Vor allem aber vertritt diese musikalische Geisteshaltung ständig und gleichmäßig das Schaffen *Kaminskis*. Dieser Kreis heutigen Werdens ist im Gegensatz zum oben gekennzeichneten frei von jeder grundsätzlichen weltanschaulichen Erschütterung, die das Schaffen zu einer im negativen Sinne kulturaufspaltenden Angelegenheit macht. Auf dem Boden einer Überlieferung, die besonders stark in Geist und Form des Bachschen Werkes, seiner und der ihm vorangegangenen Epoche überhaupt ruht, sucht sie eine fortwährende Anpassung der Musik an Sinn und Zweck unserer Tage.

Vielleicht läßt sich für diesen wohl greifbarsten Gegensatz innerhalb des neuzeitlichen Schaffens leicht eine Erklärung finden, die deshalb von besonderer Wichtigkeit und Bedeutung sein mag, weil sie den Zugang zum Wesen der meisten Werkerscheinungen, damit aber auch zu denen Kaminskis, verständnisvoll öffnet. Shaftesbury schon weist auf den Unterschied zwischen gebildetem und natürlichen Genie: ». . . the great difference in this respect between

such Persons as have been thaught by Nature only, and such by Reflections.« Wir finden in der erstgenannten Schicht neuerer Musik die Originalität mit dem Wollen, oder vielleicht besser der Steigerung zur Extravaganz, gepaart und andererseits die Regeln des künstlerischen Formens, die Stoffprobleme des Schaffens intellektuell schärfer beleuchtet als in der zweiten Schicht, in welcher der Schaffende scheinbar viel weniger *will*, daher mehr *natürliches* Genie ist und sich deshalb gar nicht mit irgend welchen künstlerischen Tendenzen beschwert. Kaminskis Art wird von dieser letzteren Deutung her am ehesten zu begreifen sein.

Stofflich, in Form und Ausdrucksweise, ist bei der Schicht, in die er mit seinem Schaffen gehört, nichts aus Materialverneinung gewonnen. Atonalität, die das Hineintragen fremder Musikanschauung in die nordisch-westliche Musik bedeutet — Heinrich Berl*) spricht von einer asiatisch-europäischen Krise — ist hier durchaus unmöglich. Die Elemente der Tonsprache gruppieren sich nicht von außen her neu, sondern werden von innerer Kraft mit frischen Intensitäten aufgeladen. Damit gleitet das Schaffen dieses Kreises auch niemals in rein subjektivistische und ästhetisierende Bereiche ab, die dem Verständnis seiner Sprache Voraussetzungen und es selbst in die l'art pour l'art-Sphäre stellt. Denn sobald man jede Überlieferung verneint, negiert man auch deren Sprache und Formen. Damit wird aber der Kreis der Verstehenden für eine neue, voraussetzungslose Kunst enger, allzu eng. Sie müßte sich selbst erst eine Gemeinschaft bilden, einen Widerhall ermöglichen. Doch bildet Kunst, insbesondere Musik, nicht von sich aus Gemeinschaft. Im Gegenteil tönt sie nur Leben wieder, das eine schon bestehende Gemeinschaft erfüllt. Hier aber liegt die außerordentliche Wichtigkeit der an die Überlieferung stärker und bewußt gebundenen Schaffensschicht innerhalb der neuen Musik. Nicht von außen her, von der Materie aus, sucht sie umzuformen, indem sie Sprache und Gemeinschaft verneint. Im Gegensatz dazu will auch gerade Kaminskis Kunst daseiende Gemeinschaft mit neuen Kräften, von innen heraus durchsetzen, ohne dabei die Materialkrise im eigentlichen Sinne zu kennen. Sie setzt an bei der bestehenden Gemeinschaft, die sie von innen heraus ohne zugespitzte Problematik neu erfüllt. Dabei zeigt es sich, daß Gemeinschaft meistens kultische, religiöse oder rein künstlerisch-kultische Bindungen als Voraussetzungen hat.

Mehr und mehr neigen sich auch die Schaffenden, die vorwiegend überlieferungsleugnend, rein auf der Grundlage einer blutleeren Ideologie begannen, einer vorsichtigen Entwicklung des Bestehenden von innen heraus zu. Damit wird aber die Gefahr einer extremen Kulturkrise musikalischer Art zurückgedrängt, und die schöpferischen Persönlichkeiten, deren Merkzeichen ruhige Kraft und Gleichartigkeit des Werkwerdens sind, treten in den Vordergrund der Beachtung.

*) Das Judentum in der Musik, Max Hesse, Berlin.

Aus allen diesen Erwägungen heraus wird die Bedeutung eines schöpferischen Werkes, wie wir es bei Kaminski vorfinden, besonders deutlich. Sein Merkmal in dieser stärker kulturgebundenen Schicht heutigen musikalischen Werdens ist das Verwurzeltsein seines ganzen Wollens im Bereich des *Religiösen*, mit einem Ausmaß, ja in einer Ausschließlichkeit, wie kein anderer Komponist sie jetzt wohl aufweist. Hierher, wo Religiosität sichtbare Organisation annimmt, gewinnt seine Kunst ihr Äußeres, ihre Daseinsform: sie ist einer barocken Kirchenmusik entwachsen und hat romantisch abgründigen, farbigen Einschlag angenommen. Dabei ist »kirchlich« freilich nie im Sinne enger christlich-kultischer Bindung zu verstehen. Über alle dogmatischen Bewegungen hinweg ist Kaminskis Religiosität eine Immanenzreligion, ein Sich-mitten-drinn-fühlen im göttlichen und irdischen Geschehen, das freilich jeder romantisch erschütterten, wurzellosen Haltung fremd ist. Es ist eine Weltfrömmigkeit, eine andächtige Entzündung am Diesseits, die von der realen Heilslehre der Kirche aus über das von ihr formulierte Gotteziel hinweg den Weg in ein Transzententalfühlen hinein nimmt und sich dabei vom rein äußerlich Dogmatischen losmacht. Nimmt Kaminski erst auch rein gestalthaft Formen und Gehalte der Kirche auf, so löst sich seine tiefe Religiosität mehr und mehr bei seinen letzten Werken in eine Ergriffenheit, die dogmatisch ungebunden sein will und schon rein sichtbar zu nicht kirchlichen Texten greift, sofern diese nur des Metaphysischen voll sind.
Aus dieser typisch nordischen Geisteshaltung, die übersinnlich Unfaßbares neben erdhaft Greifbares stellt, erklärt sich auch die Erscheinungsweise Kaminskischer Musik. Sie spaltet niemals die Elemente auf, sondern sucht Dagewesenes problemlos mit dem Wachsenden zu verschmelzen. Krisen im extremen Sinne, die aus einem Unsicherwerden der inneren Haltung entspringen, waren ihr schon durch Leben und Lehre ihres Schöpfers erspart. 1886 im Schwarzwald als Sohn eines altkatholischen Pfarrers geboren, tritt Kaminski in einen Umkreis mit festem geistigen Besitzstand. Dieser erweitert sich ganz naturgemäß in Schule, Universität und musikalischer Lehre, in Konstanz und Bonn, in Heidelberg, bei Wolfrum, Klatte, Kaun und Juon. Seine bisherige Zurückgezogenheit in Ried (Oberbayern) trug auch ihrerseits dazu bei, ihn den letzten Krisenerscheinungen der Musik ferner zu halten. Bach und Bruckner sind Ausgangspunkte des Schaffens. Und so findet seine Musik melodisches Übergewicht bei weitem, ist polyphon im reinsten Sinne. Doch bewahrt sie das nordisch-westliche Fundament: den Zusammenklang, leugnet sie nie ihr Verhangensein im Harmonisch-Klangsinnlichen, wofür die Orgelwerke am nachdrücklichsten zeugen. Das prägen rein und deutlich aber auch die Chorwerke aus, wie überhaupt die singende Gemeinschaft die Kernvorstellung Kaminskischer Musikalität ist und als solche selbst in die Instrumentalwerke, etwa in das Concerto grosso hineinspielt.
Dem Chorischen kommt er vom melodischen Gut der Kirche her, vom Choral

aus, nahe. In der »Passion« erklingt das »Aus tiefer Not« als Baumaterial der Orchestereinleitung, nach der Gefangennahme das »Herzliebster Jesu« baut sich eine Art orchestralen Choralvorspiels nach Versettenmanier über »O Haupt voll Blut und Wunden«. Beim »Ecce enim ex hoc beatem me dicent omnes generationes« erschallt im »Magnificat« eine gregorianische Intonation. Der »Jürg Jenatsch« läßt das Lutherische Vaterunserlied aufklingen. »Wachet auf, ruft uns die Stimme« tönt der Knabenchor des 96. Psalms wider. Die Orgeltoccata baut sich über »Wie schön leucht' uns der Morgenstern«, und aus dem melodischen Gut der drei Weisen »Ach Gott vom Himmel sieh darein — Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ — Glori, Lob', Ehr' und Herrlichkeit sei Gott Vater und Sohn bereit« wird die Choralsonate für Orgel. So bilden auch die »sechs Choräle« die eigentliche Eingangspforte in das Verständnis des Kaminskischen Chorschaffens. Sie knüpfen bewußt bei der Haltung Bachschen Barocks an, sind aber dabei doch — gar nicht so sehr in der äußeren Faktur — von einer uns gewordenen heutigen Empfindsamkeit und Abgestuftheit.

Von hier aus führt ein gerader Weg in die Werke, welche alle diese Bindungen aufgeben: in das Rufen und Flehen des 130. Psalms, wie es einen fast choralartigen Satz »Ich harre auf den Herrn« einschließt. Das gewaltig Quadernhafte der achtstimmigen Motette »O Herre Gott, nimm du von mir alles, was mich wendet von dir« klingt in massigen Unisoni-Rufen und Akkordpackungen auf, windet sich in Triolierungen und verebbt, tastet zur allmählichen Sicherheit und Festigkeit zurück, über ein nochmaliges Zurückfallen ins »Gott, nimm mich auch mir und mach' mich ganz zu eigen dir«, das ganz groß, bewußt, unantastbar dasteht.

Ist hier noch eine abschnittweise Vertonung der Texte, gewissermaßen in einer Reihe von Erlebensstationen, merkbares Kennzeichen, so nehmen die beiden letzten Motetten ganz andere Form und anderen Sinn an. In dem Werk für Altsolo und sechsstimmigen Chor »Empfangen und genähret« nach Worten von Matthias Claudius und in dem sechsstimmigen »Die Erde« findet sich eine völlig gelöste aber dabei ganz dem Klanglichen verhaftete Kontrapunktik von im bisherigen Sinn unthematischer Faktur. Das ist kein Teildurchführen mehr im abschnittweise greifbaren Bau. An seine Stelle tritt ein Erfassen tiefster geistiger Zusammenhänge, das aus Glauben, aus innigster Kontemplation heraus, Klarheit zu gewinnen sucht. Die Doppeltextigkeit des erstgenannten der beiden Werke (ein Gedicht hat die Solostimme, mit dem andern wird sie vom Chor grundiert) zeigt, daß begriffliches Erfassen hier keine Rolle mehr spielt, daß die großen inneren Zusammenklänge ans Licht gerückt werden sollen. In der andern Motette »Die Erde« spielt dabei das Hell und Dunkel, das Oben und Unten eine wichtige Rolle.

Während in diesen Werken bereits eine eigene und neuartige Haltung gewonnen ist, lehnt sich unter den Chorwerken mit Orchester der 69. Psalm noch in vielem an Überkommenes an. Aber wie der erste Teil mit seinem

doppelt leittönigen Motiv, der Umschreibung des Grundtons von oben und von unten sich zum A-dur-Schrei des »Hilf!« ballt, tastend abklingt, wie dann der Knabenchor mit dem »Die Gott suchen, deren Herz wird leben« eine ganz andere Ausdruckswelt schafft, das Orchester dazu »Wachet auf, ruft uns die Stimme« durchführt, und wie dann schließlich im dritten Teil mit gewaltiger Fuge und Choral das Ganze sich löst, das ist doch neben allem Gewohnten von stark eigenartiger Kraft.

Einen weiten Schritt von hier aus tut der »Introitus und Hymnus«. Er beginnt brucknerisch, unsicher und tappend, aus einem Nichts heraus mit der gläsernen Durchsichtigkeit des »Nachtliedes aus Zarathustra«, schlägt mit dem Hymnus aus dem 1. Corintherbrief wärmere Töne an und findet den Aushall der drei Solostimmen schließlich im fernen Chorus mysticus »Liebe! Leben! Atmende! Leuchtendes Licht. . .« Alles das hat dann seine Erfüllung im »Magnificat«, das aus tiefster Versunkenheit in rauschendsten, jubelnden Abschluß führt und im Kaminsikschen Schaffen die bisher wohl am weitesten vorgeschobene Etappe der Komposition für Chor und Orchester bedeutet.

Als ein Nebenwerk, aber beileibe nicht qualitativer Art, erscheint die Musik zur »Passion« (einem Mysterienspiel). Sie enthält eine Reihe von Stücken, die auch losgelöst vom Spiel lebens- und eindrucksfähig sind und durch die drastische Zusammenballung der chorischen Kräfte, an anderer Stelle wieder durch die bis ins Kammermusikalische hinein geführte feinste Verästelung des Orchesters ihre Eigenart erhalten.

Es bleibt abzuwarten, wie weit die ungewohnten, wunderlich krausen, voller herrlicher Musik steckenden »Drei Gedichte von Eichendorff für sechsstimmigen Männerchor« (eines mit Mandolinen und Lauten, das zweite a cappella, das letzte mit Trompeten und Hörnern) sich das spröde Gebiet des Männergesanges erobern werden. Sicher ist, daß hier hinter dem vielen Ungewohnten eine Fülle von Köstlichem steckt, das zu heben wohl lohnen mag.

Den hier genannten Werken reihen sich eine »Canzone für Violine und Orgel«, drei geistliche Lieder für Sopran, Violine und Klavier, sowie ein »Brautlied für Sopran und Orgel« an.

In alledem zeigt sich das Schaffen Kaminskis als ein fester geistiger Besitzstand, in den die Problematik der heutigen Zeit nur soweit hineingreifen konnte, wie es die Abgerundetheit und das Wachsen der starken, eigenartigen Persönlichkeit gestatteten. Gerade das ist aber von entscheidender Wichtigkeit. Denn am meisten zukunftsträchtig scheint doch von unserm heutigen Standpunkt aus die Musik, die aus der Überlieferungstreue einer gefestigten Persönlichkeit quillt, ohne gegen das Jetzige hin hermetisch abgeriegelt zu sein. Solche Kunst vermag mehr Zukünftiges in sich zu tragen als die einer extremen Problematik, die wohl anregt, aber vermöge ihres Zersetzungswillens abstirbt, oder gar die entgegengesetzte einer starren Überlieferungsverpflichtetheit, die niemals zukunftsträchtig war.

Wir sahen Kaminski bis zu den beiden Motetten nach Claudius und »Die Erde«, bis zum »Introitus und Hymnus« und zum »Magnificat« eine starke und tiefe Eigenart entwickeln, die freilich noch nicht letzte Station seines Schaffens, letzte Klärung, endgültige Meisterschaft bedeuten kann und sicher auch nicht will. Mit seiner Übernahme einer Meisterklasse für Komposition an der Staatlichen Hochschule in Berlin ist er den Entwicklungen und Erschütterungen, denen alles Heutige noch stark unterliegt, intensiver als je ausgesetzt. Und es steht zu hoffen, daß seinem Schaffen damit neues Werden, neue Kraft entquillt, ohne daß die Eigenart seiner Persönlichkeit aufgespalten oder zersetzt wird, sondern im Gegenteil das an sie herantretende Neue sich fruchtbar in neuer Gestaltung zu verschmelzen vermag.

DAS ZEITGENÖSSISCHE ORATORIUM

VON

RICHARD PETZOLDT-BERLIN

Die Krise, in der sich das Musikleben der Gegenwart befindet, wirkt sich auf einer Seitenlinie besonders ernst aus: auf dem Gebiet der Chormusik. Nach dem Krieg hat sich hier eine Spaltung angebahnt, die durch ein erneutes Hinneigen zur alten a cappella-Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts gekennzeichnet ist. Dadurch ist die Chorpflege im Stil des vorigen Jahrhunderts, die Pflege des geistlichen und weltlichen Oratoriums, der Messen- und Requiemkompositionen mit Orchester ins Hintertreffen geraten. Aus kleinen Anfängen, aus dem Zusammenschluß einiger weniger Musikbegeisterter hatten sich die großen gemischten Chöre entwickelt, die einen wesentlichen Faktor im Musikleben Deutschlands bedeuteten. Die Existenz dieser Chöre scheint jetzt aufs äußerste bedroht. Gerade in den letzten Jahren sind viele vorzügliche Chöre von der Bildfläche verschwunden. Man vergegenwärtige sich, was es für die Chormitglieder, für musikliebende Dilettanten in dieser schweren Zeit bedeutet, der Sache des Chores treu zu bleiben. Denn Musikliebe allein genügt dazu nicht, auch ein gut Teil materieller Aufopferung ist nötig. Es ist jedenfalls Tatsache, daß die Mitgliederzahl der großen gemischten Chöre, in den Großstädten wenigstens, ständig sinkt. Die aufreibendste Werbung führt zu lächerlichen Ergebnissen. So hatte z. B. die Versendung von 2000 Werbeschreiben eines bekannten Berliner Chores an Ärzte, Lehrer, Kaufleute usw., an die Schichten also, aus denen sich sonst der Mitgliederbestand zu ergänzen pflegte, das Ergebnis, daß sich nur *ein* Herr meldete!

Woran liegt nun dieses Dahinsiechen einer notwendigen und einst glänzend fundierten Einrichtung? Ist es wahr, was ein genauer Kenner der Verhältnisse mir sagte, der das Naturgesetz des Werdens und Vergehens, der

actio und reactio, auch auf das Leben der Chöre angewandt wissen wollte und deren baldiges Ende prophezeite? Gewiß, das Oratorium befindet sich in einem Stadium, das liebevollste Aufmerksamkeit der Berufenen erheischt. Aber gerade die Erkenntnis dieser Krise *kann* zu einem neuen Aufschwung der Gattung führen. Allerdings wird die Basis, auf der sich dieser neue Aufschwung vollziehen würde, nicht mehr dem alten Fundament entsprechen. Die Aufführung von Chorwerken im Konzertsaal bietet keine genügende finanzielle Sicherung mehr. Der Rundfunk jedoch könnte die Existenz der Chöre in Zukunft sicherstellen. Ist doch das Oratorium die gegebene Rundfunkmusik. Wie geschaffen erscheint es für diesen Zweck; unter Verzicht auf mimische Darstellung unmittelbar, rein durch die Gewalt des Stoffes, der Form und der Musik zum Hörer wirkend. Keine Übertragung und kein Sendespiel einer Oper mit oft gezwungen und mangelhaft erscheinenden Erklärungen kann diese Wirkungen ausüben. Zwar müßte eine planmäßige Erziehung der Hörerkreise stattfinden. So könnte erstens der Sinn des Publikums für diese Kunstgattung und auch die Lust zur Mitbetätigung wieder geweckt werden und eine neue Aufwärtsbewegung der Chöre einsetzen; außerdem könnte aber auch durch möglichst häufige Verpflichtungen durch die Sendegesellschaften die wirtschaftliche Lage des Chorwesens erheblich verbessert werden.

Voraussetzung für diese Entwicklung aber ist, daß die Komponisten unserer Tage sich für das Oratorium mehr als bisher interessieren. Denn mit Händel, Bach und einigen oft gehörten Komponisten des 19. Jahrhunderts kann dieses Programm nicht allein bestritten werden. Wie sieht es nun mit den in neuerer Zeit entstandenen Chorwerken aus?

Da ist zunächst eine fest auf dem Überkommenen weiterbauende Gruppe, Männer wie z. B. Hugo *Kaun* (»Mutter Erde«, »Requiem« für Männerchor) oder Richard *Wetz*. Des letzteren »Requiem« op. 50 zeigt beispielsweise deutlich alle Merkmale eines feinen, strengen und doch in keiner Hinsicht etwa pedantischen, sondern mutig modernen, aber immer höchst vornehmen Stils, besonders in harmonischer Beziehung. Sein »Weihnachtsoratorium« bewahrt bei stärkerer Annäherung an die Moderne diesen Stil und vollendet die Synthese. Als eins der wenigen Werke, die als fruchtbringende Absenker des Brahms'schen Chorschaffens, vor allem des »Deutschen Requiem« zu gelten haben, ist die (sogenannte) Motette »Aus dem Buche Hiob« von Carl *Prohaska* für Doppelchor, Orchester und Orgel zu nennen. Schon die gewählten Bibelverse, dieses Hohelied des Pessimismus, die Klage über die menschliche Nichtigkeit lassen den Vergleich aufkommen. Der Komponist meistert die Mittel vorzüglich. Nach diesem op. 11 folgte die groß angelegte, mit schwungvoller Phantasie ausgeführte »Frühlingsfeier« op. 13 nach einer Ode von Klopstock. *Reger*, der der Chorliteratur wenige, aber desto erhabenere Gaben hinterließ (ewig schade um die der Nachwelt versprochene Messe!),

hat bislang wenig Nachfolger gefunden. Sein Schüler Hermann *Grabner* wäre vor allem mit seinem »Weihnachtsoratorium« (Elberfeld 1922) zu nennen. Doch weist Grabners Stil viel mehr zur Linearität und Klangentsinnlichung, als er z. B. mit Regers wundervollem, so echt waldromantischen »Einsiedler« Bindungen hat. Viel eher zu der Bachanknüpfung, die Reger etwa im »100. Psalm« vorschwebte. Regers Enkelschüler Kurt *Thomas* pflegt in großen Chorwerken bisher nur den a cappella-Stil (Messe op. 1, Markuspassion op. 6). In ganz weitem Abstand ist dann vielleicht Günther *Raphael* zu nennen, dessen »Requiem« op. 20 für Doppelchor und großes Orchester 1929 in Breslau uraufgeführt worden ist. Hier wäre so manches Mißverstehen Regers zu klären. Farblosigkeit der Erfindung, Dickflüssigkeit und Bombastik, gespreizte Artistik im Instrumental- und Vokalteil kennzeichnen einen unpersönlichen Stil.

Aus neudeutschen Anfängen hat sich durch eingehende Studien der alten a-cappella-Literatur Felix *Woyrsch* zu einem der erfolgreichsten deutschen Oratorienkomponisten der letzten Zeit entwickelt. Neben dem »Passionsoratorium« op. 45 und seinem op. 60: »Da Jesus auf Erden ging«, das altdeutsche Volkslieder in spätromantischer Stimmungsharmonik einfängt, hat vor allem der »Totentanz« op. 50 den Ruf des Komponisten begründet. Das beinahe schon etwas zur volkstümlichen Oper hinneigende Werk birgt in einzelnen, durch den Gedanken »media vita in morte sumus« verbundenen Bildern eine Musik frischen Schwunges in der an Belsazar gemahnenden Sardanapal- und der Landsknechtsszene zumal, und meisterlicher Faktur, die besonders den Schlußchor »Gloria sei dir gesungen« (Cantus firmus eines Knabenchors über Chor und Solisten) auszeichnet.

Mit einer »Großen Messe« und einem »Te Deum« ist in den letzten Jahren Walter *Braunfels* ziemlich häufig zu Worte gekommen. Machtvolle Ekstatik kennzeichnet den Stil, größere Flächenhaftigkeit neben nachromantischer Mystik. Hier berührt er sich mit *Pfitzner*, dessen Kantate »Von deutscher Seele« nach Eichendorfftexten nicht oft zu Gehör kommt. Das Unsinnliche an Pfitzners Tonsprache tritt auch hier stark hervor, und es ist keine leichte Aufgabe, beim Chorsänger Liebe und Verständnis für dieses Werk zu wecken. Die Vollendung einer neuen Chorphantasie »Das dunkle Reich« wurde kürzlich bekannt. Ebenfalls als Neu- und Nachromantiker wäre Friedrich *Klose* zu nennen. Während die d-moll-Messe, die allerdings noch im vorigen Jahrhundert zurückliegt, stärker auf seinen Lehrer Bruckner weist, wirkt das 1918 aufgeführte Chorwerk »Der Sonne Geist« farbiger, mehr nach Liszt, Berlioz, Strauß hin orientiert. Brucknerhafte Teile enthält auch Julius *Bittners* »Messe in D mit Te deum«. Leider ist diese Sinfonie über den Messetext stilistisch etwas bunt geraten. Einerseits stehen gesucht modern erscheinende Partien, scheinbar nur erfunden, um den studierenden Chor abzuschrecken (bei der Berliner Aufführung wurden die einzelnen Stimmen

in den Gesamtproben teils durch Trompeten, teils durch im Saal verteilte, vieroktavig gespielte Klaviere gestützt!), anderseits hört man Alltäglichkeiten, die man dem Komponisten des »Höllisch Gold« ungern nachsieht. Plastisch ist die Erfindung des Fugenmaterials (z. B. »Quoniam tu....«), wenn auch leider die Verarbeitung leicht in die Breite gerät.

Als Vertreter des biblischen Oratoriums erwähne ich Georg *Schumann*, dessen »Ruth« op. 50 vielerorts, auch in England und Amerika, oft erfolgreich aufgeführt wird. Wenn auch nicht verschwiegen werden kann, daß das kleine Idyll der Bibel dichterisch gewaltsam stark gedehnt worden ist, so bestrickt doch Schumanns Komposition in ihrer Beherrschung der Klangmittel und dramatischen Gestaltung.

Für sich allein zu betrachten steht eine Persönlichkeit wie Gerhard von *Keußler*, dessen Eigenheiten »Jesus von Nazareth« (1916), »Die Mutter« (1919), »Zebaoth« (1924) deutlich zeigen. So scheint beispielshalber das dichte sinfonische Gewebe des Orchesters in »Zebaoth« in zu langen Zwischenspielen und ausgedehnten Tenorsolostellen den Fortgang des Oratoriums, das ja nur einem weit verbreiteten Irrtum nach ein episch zu nennendes Kunstwerk ist, aufzuhalten. Einige andere Manieren Keußlers, z. B. vier verschiedene Textzeilen gleichzeitig in den Chorstimmen zu bringen, und die immer interessanten, aber sich allzu leicht wiederholenden harmonischen Wendungen fallen dem gegenüber weniger ins Gewicht. Hinzu tritt eine philosophisch gepanzerte, schwer gedankliche Dichtung vom Komponisten selbst, so daß auch diese Werke nur bedingt als Bereicherung der volkstümlichen Chorliteratur anzusprechen sind. Eine Gerhard-von-Keußler-Gesellschaft soll jetzt die Werkpflege des Komponisten stärker als bisher propagieren.

Eine Sonderstellung nimmt auch Waldemar *von Baußnern* mit seinem Chorwerk »Das hohe Lied vom Leben und Sterben« ein, einer musikalisch ungemein wertvollen sinfonischen Zusammenfassung eines zutiefst pantheistischen Textes nach Gedichten Goethes, Nietzsches, Hebbels u. a. Das Werk grenzt in der formalen Anlage etwa an die Pfitznersche Kantate.

Bei der jüngsten Komponistengeneration wird die Ausbeute noch spärlicher. Nach der hinreißenden Verwendung von Chor und Ensemble im »Cardillac« wäre zu wünschen, daß *Hindemith* einmal von neuem Gesichtspunkt an das uns beschäftigende Kapitel heranträte. Außerhalb der sogenannten Gemeinschaftsmusik, zu der von ihm Beiträge bereits vorliegen. Von *Weill* haben wir jetzt den »Lindbergh-Flug« vollständig, der ja auch als Chorgebrauchsmusik, sogar für Schulen, gedacht ist.

Es gäbe an dieser Stelle einiges über die Stoffwahl im allgemeinen einzuflechten. Während früher lyrisch-philosophische Dichtungen (Nietzsche für Delius' »Messe des Lebens«, Mombert für Kloses »Der Sonne Geist«, Eichendorff für Pfitzners Kantate) den Kompositionen zugrunde lagen, ist für die

neueste Zeit die Auffassung Brechts, den zeitgenössischen Sporthelden in den Mittelpunkt des Geschehens zu rücken, eigentümlich und charakteristisch. In andern Gattungen gibt es ja bereits Verwandtes, z. B. *Honeggers* »Rugby« oder die Maschine als Held im »Pacific 231« und in *Brands* Oper »Maschinist Hopkins«. Andererseits schreibt aber Honegger 1921 »Le roi David«, der auch in Deutschland die Runde durch die Chorvereine machte, und 1925 das biblische Drama »Judith«, dessen Aufführung in Oratoriengestalt in Leipzig und München versucht worden ist. Also lassen sich eigentlich keine bindenden Sätze über die Stoffwahl aufstellen, nur die romantisierende Legende scheint verbannt zu sein. Die Antike klingt an, *Strawinskijs* »Oedipus rex«, als Opern-Oratorium klassifiziert, wäre hier als Beispiel zu nennen. Eigenartig berührt das Chorschaffen Heinrich *Kaminskis* (69. Psalm u. a.), dessen »Magnificat« besonders im Konzertwinter 1928/29 in sehr vielen Orten zum Vortrag kam. Weltabgewandt erscheint diese oft beinahe mittelalterlich anmutende Polyphonie, in breiten Takt- und Notenwerten, mit Verwendung einer eigentümlichen, solistischen Instrumentation und rhythmischer Verschränkungen. In letzter Zeit trat Lothar *Windsperger* mit seiner »Missa symphonica« op. 36 stärker hervor. (Die Uraufführung eines »Requiem« ist für den Karfreitag 1930 in Düsseldorf zu erwarten.) In dieser Messe ist stellenweise eine Annäherung an die Linie Hindemith zu spüren, besonders in den solistischen Sätzen, in denen eher die Bewältigung linearer Schwierigkeiten verlangt werden kann. Das Werk zeugt von ekstatischem Drang mit gewaltigen inneren und äußeren Mitteln.
Von für deutsche Choraufführungen wichtigen Ausländern wäre nach der kurzen Abschweifung gelegentlich der Stoffwahlbesprechung noch der Schweizer Hermann *Suter* mit »Le Laudi« anzuführen. Dieses Werk ist in mancher Beziehung mit dem Brahms'schen Schaffen zu vergleichen und doch in vieler Hinsicht ganz neuartig und eigentümlich in freier Verwendung mittelalterlicher Elemente. Ähnliche Bestrebungen kennzeichnet auch das Schaffen Lorenzo *Perosis*. In zahlreichen Werken bekundete er seit seinem ersten Erfolg mit einer Passion nach Markus (1897) eine bewußte Abkehr vom italienischen theatralischen Oratorium seiner Zeit. In altertümlicher Harmonik und Verwendung liturgischer Psalmodien geht er auf frühere Jahrhunderte zurück. Eine Nutzbarmachung des gregorianischen Chorals und des Hymnenschatzes im Sinne des Bachschen protestantischen Chorals schwebt ihm vor. Abgesehen von der Tatsache, daß Perosi seit ungefähr zehn Jahren vom Schauplatz abgetreten ist, so hat doch sein Werk in Deutschland wenig Nachhall gefunden. Wichtiger sind da die besonders harmonisch prächtigen Konzertoratorien Enrico *Bossis* (»Canticum canticorum«, »Das verlorene Paradies«, »Giovanna d'Arco«) und des Halbitalieners *Wolf-Ferrari* (La vita nuova). Sonst beherrscht immer noch *Verdis* »Requiem« das Feld, das man mit dem von *Sgambati* öfter abwechseln lassen sollte.

Unter den slawischen Komponisten gehören in gewisser Hinsicht *Kodaly* (»Psalmus hungaricus«) und *Janacek* (»Festliche Messe«) zusammen. Liegen doch beiden genannten Werken freie nationale Nachdichtungen, hier des Messetextes, dort des Bibelpsalmes zugrunde. Kodaly hat mit seinem außerordentlich oft aufgeführten Psalm ein Repertoirestück aller Chorvereine geschaffen. Denn wenn irgendwo moderne *und* dankbare Aufgaben des Chorsängers harren, so ist es hier der Fall. Dieselbe Einheitlichkeit auch in der Form durchzieht das ganze Werk und macht es eben zum Genuß für Chor und Zuhörer. Anders dagegen Janacek in seiner Messe. Wenn auch die unbedingte Zurückweisung jeder Konzession in diesem ungeheuer schwierigen Werk stärkste Bewunderung abnötigt, so kann doch nicht verschwiegen werden, daß Janaceks eigentümliche Kompositionsart mittels dichtmaschiger Verknüpfung der Sprachmeloslinien im vokalen und instrumentalen Teil nicht dazu angetan ist, den Zuhörer gleich beim ersten Anhören zu fesseln, von innerer Logik zu überzeugen und, sei es auch mit negativem Erfolg, zur Stellungnahme zu zwingen.
Der Nationalität hierher, aber im Geiste mehr zum »Psalmus hungaricus« von Kodaly gehört Ladislaw *Vycpalek* mit seiner in Deutschland wohl unbekannt gebliebenen »Kantate von den letzten Dingen«. Leider, muß man sagen. Denn was dieser Komponist, der im Hauptberuf Universitätsbibliothekar in Prag ist, aus dem Mutterboden des slawischen geistlichen Volksliedes erwachsen läßt, ist erstaunlich. Die slawisch-kirchentonlich-altertümelnd und doch so lebendig anmutende Harmonik, die verfeinerte Rhythmik und die interessante Behandlung der Singstimmen und des Orchesters lassen nur wünschen, daß sich leistungsfähige Chöre öfter dieses Werkes annähmen.
Das Bestreben muß jetzt dahin gehen, dem musikliebenden Dilettanten die neuen Kompositionen näher zu bringen. Denn ebensowenig wie es der Moderne bisher gelang, sich als Hausmusik einzubürgern, ebenso schwer mag sich der nur zu seiner Freude musizierende Chordilettant mit der gegenwärtigen Musik befreunden, wenn sie ihm nicht in geeigneter Dosierung langsam anerzogen wird. Denn technische Schwierigkeiten und ein Konstruktivismus, oft natürlich nur ein scheinbarer, verhindern hier wie dort ein intuitives Erfassen. Ein Wachsen des Verständnisses wäre für die nächste Zeit zu erhoffen, um ein neues Interesse am Oratorium bei Komponisten, Chören und dem Publikum zu erwecken, wach zu erhalten und zu stärken.

CARL GOLDMARK

VON

ERNST RYCHNOVSKY-PRAG

Ist es wahr, daß seit der Geburt Carl Goldmarks schon hundert Jahre verstrichen sind? Die Chronisten sind sich darüber nicht ganz einig. Denn Goldmark selbst pflegte — am Ende gar, um sich jünger zu machen? — zu behaupten, daß er erst 1832 das Licht dieser Welt erblickt habe. Es gibt sogar Chronisten, die dem Grundsatze huldigen, daß der mittlere Weg der goldene ist, weshalb sie Goldmarks Geburt in das Jahr 1831 verlegen. Aber wie dem auch sei: Ob seit der Geburt Goldmarks bereits ein ganzes Säkulum ins Land gegangen ist, jedenfalls verdient es dieser liebenswürdige, gutmütige, viel gestoßene, aber selbst wenig stoßende Künstler, daß man sich gelegentlich seiner erinnere und aus unseren Tagen des wütenden Experiments sich auf eine Weile zurückversetzt in eine Zeit, die zwar auch eifrig experimentiert, bei allen ihren künstlerischen Versuchen aber nie den Boden unter den Füßen verloren hat. Das verrät eine gewisse Selbstsicherheit und innere Stärke, die der durch den Krieg geschüttelten Generation verloren gegangen ist. Das große Erlebnis des Krieges hat sich künstlerisch noch nicht in Werten ausgewirkt, die man repräsentativ nennen könnte. Die Sachlichkeit, die Abkehr vom Gefühl als Ausdruck, ist zwar ein wesentliches Merkmal der Musik unserer Tage geworden, aber dieses Merkmal selbst biegt schon wieder nach der anderen, der älteren Richtung um, sprechender Beweis, daß wieder andere Wege gesucht werden müssen.

Goldmark gehört zu den nicht gerade seltenen Komponisten, deren Ruhm an ein einziges Werk geknüpft ist. Wenn man heute von Goldmark spricht, wird sofort der Gedanke an die »Königin von Saba« lebendig, an jene Oper, die noch heute zu den festen Beständen des Theaterspielplans gehört und mit der jedes Theater, dessen Ausstattungswesen auf der Höhe steht, immer die schau- und hörbegierige Menge befriedigen und entzücken kann. Gerade in diese Oper hat Goldmark sein Bestes und Individuellstes gelegt, trotzdem das Textbuch an dramatischen Todsünden nicht arm ist. Aber über alle Mängel der Handlung hilft die rassige Musik hinweg, der an den Orient gemahnende Farbenreichtum, das Schwelgerische der Phantasie, die Rhetorik des Ausdrucks. Dazu die breite sinnlich-schöne und edel geschwungene Kantilene, deren »magische Töne« sich ins Ohr einschmeicheln und der dunklen Gefühle Gewalt wecken.

Für das orientalische Kolorit hat Goldmark einen Ton getroffen, der vorbildlich geworden ist und viele nach ihm zur Nachahmung gereizt hat. Aber auch hier wiederholt sich das alte Spiel der Natur, daß die Kopie, und sei sie noch so gut, das Original nie erreichen kann. Bei Goldmark lag die Sache

eben anders. Er hatte sich bei der »Königin von Saba« sicherlich nicht vorgenommen, durch gewisse Harmonien, durch Bevorzugung von Moll- und Nebendreiklängen eine Musik zu schaffen, die an die mondkalten Nächte des Morgenlandes gemahnen sollte. Diese Musik war ohne Zweifel ein Ausdruck der Abstammung des Komponisten, war vielleicht ein in Tönen lebendig gewordener Atavismus, der aber eine Frische in sich trägt, die bis auf den heutigen Tag unverwelkt geblieben ist.
Was Goldmark nach der 1875 zum erstenmal aufgeführten »Königin von Saba« geschrieben hat, bleibt künstlerisch weit zurück und hat den Ruhm des Komponisten von einem zum anderen Male erbleichen gemacht. Goldmark hatte das Unglück, daß er mit allen seinen Opern immer zu spät kam und der jeweiligen Strömung, ich will nicht sagen, Mode, nachhinkte. Als die deutsche Sage unter dem Einfluß Richard Wagners mit der Laterne nach neuen Stoffen durchsucht wurde, kam Goldmark mit »Merlin« — zu spät, denn das Interesse war bereits verblaßt. Als die Griechenopern auf der Tagesordnung waren und Bungert, den man spöttisch den »Trompeter von Ithaka« nannte, seine großen Griechenzyklen schrieb, kam Goldmark mit der »Kriegsgefangenen«, der nicht einmal die blendende Aufführung unter Gustav Mahler an der Wiener Hofoper einen dauernden Erfolg verschaffen konnte. Als sich der gute Geschmack kultivierter Deutscher von der italienischen Mord- und Spektakeloper, vom Ehebruch und Totschlag des Verismo mit Abscheu abwandte und Erholung im duftigen deutschen Walde suchte, in den goldigen Hallen des deutschen Märchens, als Humperdinck mit »Hänsel und Gretel« den Weg wies, auf dem ein musikalischer Fortschritt möglich sei, kam Goldmark mit dem »Heimchen am Herd«, in dem er, so wie Humperdinck in »Hänsel und Gretel«, versuchte, den volkstümlichen Ton anzuschlagen. Und auch seine Oper »Götz von Berlichingen« und das »Wintermärchen« hatten kein Glück. Sie ließen eben das vermissen, was man in der Sakuntala-Ouvertüre an Goldmark zuerst bemerkt hatte und was sich in der »Königin von Saba« zur vollsten Blüte entfaltet hatte: die Qualität. Nichtsdestoweniger würde man Goldmarks Bedeutung zu eng fassen, wenn man sie auf das festlegen wollte, was er in der Oper erstrebt und erreicht hat. Goldmark hat auch eine ganze Reihe höchst wirksamer und musikalisch wertvoller Ouvertüren geschrieben, wie die vorhin erwähnte Sakuntala-Ouvertüre, die seinerzeit die Wiener Philharmoniker aus der Taufe gehoben haben, die Frühlings-Ouvertüre, »Sappho«, »Penthesilea« u. a. In der Sinfonie »Ländliche Hochzeit« hört man aus jedem Takt, daß Goldmarks Erfindung das helle Licht des Konzertsaales nicht zu scheuen braucht. Großer Beliebtheit erfreuen sich auch heute noch seine beiden Violinkonzerte, die in allem rein Violinistischen den Jansaschüler verraten. Ein Streichquartett, ein Klavierquintett, Werke für Klavier, Chöre mit Instrumentalbegleitung und noch vieles andere gehören hierher. Man begegnet ihnen häufig genug auf

den Konzertprogrammen, ein Beweis, daß sie Schönheiten in sich tragen, die von der Mode des Tages und von den Schlagworten der Kunst unabhängig sind.

DIE »URLINIE«

VON

WALTER RIEZLER-STETTIN

Wilhelm Furtwängler gewidmet

Eine Zeitlang hatte es den Anschein, als drohe dem Lebenswerke des Theoretikers *Heinrich Schenker* das schlimmste Schicksal, das einem geistig Schaffenden zustoßen kann: totgeschwiegen zu werden. Es war die Rache der von diesem furcht- und schonungslosen Kämpfer Angegriffenen — so hat Riemann noch in seinem letzten Werke über die Beethovenschen Klaviersonaten die große Schenkersche Ausgabe der letzten Sonaten nicht erwähnt! — aber auch die seinem Spott noch Entgangenen ärgerten sich über die hochfahrende Art, mit der hier jede andere musiktheoretische Bemühung abgetan, jedes nicht »klassische« Schaffen verkleinert und verhöhnt wurde, und bedachten nicht, daß dieser in der Tat schwer erträgliche Ton zur Hälfte eben als die Folge des Gefühls der Verlassenheit, zur Hälfte aber als der Ausdruck echtester und tiefster Überzeugung von der göttlichen Mission der großen schaffenden Genien zu gelten habe — einer Überzeugung, der man in einer Zeit, die den Abstand zwischen den Größten und den Göttern kleineren Geschlechts nur allzusehr zu verwischen geneigt ist, wahrhaftig einiges hingehen lassen sollte.

Heute ist diese Gefahr für Schenker überwunden: seine Bücher und Analysen werden gelesen und studiert, und die Tiefe und Eigenart dieses Geistes wird immer mehr erkannt. Man weiß nachgerade, daß sein Buch über die Neunte Sinfonie mehr für die Erkenntnis dieses Werkes und der Beethovenschen Musik überhaupt geleistet hat, als alles, was sonst über Beethoven geschrieben wurde, und daß neben der Schenkerschen Analyse der letzten Sonaten kaum eine andere ernsthaft in Betracht kommt. Und mag man auch in vielem Einzelnen, vielleicht auch in einigen Grundfragen anders denken, so bleiben doch die »Neuen musikalischen Theorien und Phantasien« eines der anregendsten und gedankenreichsten, zugleich auch gründlichsten Bücher der musiktheoretischen Literatur.

Nun aber scheint es uns, als drohe Schenker eine andere Gefahr von der Seite seiner eigenen Arbeit: die der Überfeinerung und Überspitzung seiner Theorie. Schon die in Abständen erschienenen Analysen der letzten Sonaten lassen erkennen, daß Schenker in dem Bestreben, dem Geheimnis des künstlerischen Organismus immer mehr auf den Grund zu kommen, schließlich — bei der

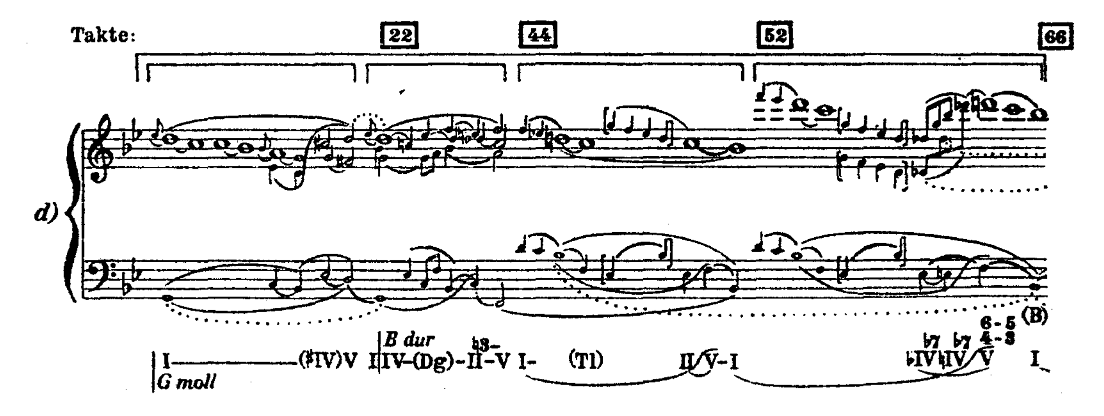
zuletzt erschienenen Sonate op. 101 — das Werk sozusagen mit einem so dichten Netz von Konstruktionslinien überzieht, daß das freie organische Wachstum in Gefahr gerät, zu ersticken. Und indem er versucht, die letzten Urtatsachen, aus denen das Kunstwerk erwächst, zu entschleiern, verschwindet vor seinem Auge immer mehr die sinnliche Erscheinung des einzelnen Werks, — und übrig bleibt schließlich nichts wie das konstruktive System der »*Urlinie*«, deren Theorie Schenker zuerst in den 10 Heften des »Tonwillen« und dann in zwei Bänden eines Jahrbuchs, das unter dem Titel »Das Meisterwerk in der Musik« 1926 im Dreimasken-Verlag erschienen ist, mit immer steigender Eindringlichkeit und Eigenwilligkeit entwickelt hat.

Was ist nun mit der »Urlinie« gemeint? Sie ist die einfachste Fortschreitung, die sich in der harmonisch gebundenen Musik denken läßt, die stufenweise Verbindung eines Akkordes der tonalen Kadenz mit einem andern, also der erste und einfachste »horizontale« Vorgang, der zu den »vertikalen« Tatsachen der Akkorde hinzukommt. Sie ist die »Urtatsache«, aus der sich alles andere ergibt. »Die Urlinie birgt in sich die Keime aller das Tonleben gestaltenden Kräfte: sie ist es, die unter Mitwirkung der Stufen aller Auskomponierung, also auch dem Außenstimmensatz die Bahnen weist, in dessen Intervallen eben die Einswerdung von strengem und freiem Satz sich so wundersam geheim vollzieht. Sie ist es auch, die dem Motiv, der Melodie das Leben schenkt; nur wer das Wesen der Urlinie erfaßt hat, findet den Zugang zum Tochterwesen der Melodie und begreift, daß sie vermöge dieser Herkunft mehr ist als das, wofür sie allgemein genommen wird«. (»Tonwille«, Heft 1, 1921, S. 22.) »In der Urlinie vollzieht sich das Schöpfungswunder im Großen, sie allein ist Muse aller Stegreifschöpfung, aller Synthese, sie ist Anfang, Ende des Stücks, dessen Phantasie überhaupt. In ihr wird der Komponist zum Seher, zu ihr zieht es ihn wie zu den Ur-Müttern, und wie trunken von ihren Auskünften und Weisungen bescheidet er seinen Tönen ein gnadenreiches Schicksal voll Übereinstimmung zwischen ihrem Eigenleben und einem über und hinter ihnen Seienden (als einer »platonischen Idee« in der Musik), ein Schicksal voll Zucht und Sitte und Ordnung selbst dort, wo im Vordergrunde sich Aufruhr, Chaos oder Auflösung zu zeigen scheint.« (ebenda, S. 23). Ihr wohnt »zeugende Kraft« inne, sie ist der »Hintergrund«, auf dem sich dann, auf dem Wege der »Prolongationen«, »Auskomponierungen« und »Diminutionen« das Tonstück entwickelt. »Aus dem Hintergrunde kommend, durch den Mittelgrund schreitend, wachsen die Schichten der Auskomponierung an bis zu den Diminutionen niederster Ordnung im Vordergrund . . . Das ganze des Vordergrunds ist eine einzige überströmende Diminution, nur eine Figur.« (Jahrbuch II, S. 40.)

Doch klarer als durch Zitate läßt sich das von Schenker Gemeinte an einem Beispiel erläutern, und wir wählen hierzu den ersten Satz von Mozarts g-moll-Sinfonie, der Schenker im 2. Bande des »Jahrbuchs«, S. 105ff eine ausführ-

liche Analyse widmet. Hier beginnt nun die »Urlinie« mit dem d″ der ersten Takte, senkt sich in T. 5 nach c″, T. 9 nach C′, T. 10 nach a′, — geht aber dann nicht etwa in T. 11 nach g′, sondern beginnt in T. 22 wieder mit d″, um das c″ erst in T. 38—42 wieder zu erreichen. Dann setzt sie wieder mit d″ an (T. 47) und senkt sich im gleichen Takte noch nach c″, dann weiter in T. 51 nach C. Es folgt: T. 55 d‴—c‴, T. 64—66 d‴—c‴—b″, welcher Schritt sich dann in T. 77—80, 85—88 und 96—99 dreimal wiederholt. In der Durchführung herrscht über alle »Nebenharmonien« und »Durchgänge« (als Modulation läßt Schenker diese harmonischen Entwicklungen nicht gelten) das d‴ von T. 102, von dem eine geheimnisvolle Verbindung zu dem d″ von T. 160 führt — an das nun wieder wie zu Anfang die Urlinie anschließt. Die jetzt, in den T. 227—231 zum erstenmal den ganzen Weg d″—g′ zurücklegt. Sie wiederholt den Weg in T. 235—254 in der höheren Oktave, wobei in T. 241 als wesentlicher Schritt der Halbton as″ eingeschoben wird. Und es folgen dann noch zahlreiche Bekräftigungen des Abschlusses der »Urlinie«, d. h. des Schrittes b—a—g: T. 267—268, 275—276, 293—Schluß.

Wer diese Konstruktion aufmerksam verfolgt, wird sie ansehen können als abstrahiert aus den harmonischen Grundtatsachen des Satzes, die sich hier ganz regelmäßig nach den »Gesetzen« des Sonatensatzes entwickeln: von der Tonika (Hauptsatz) zur Tonikaparallele (Seitensatz), dann zur Dominante (Schluß der Durchführung) und von hier wieder zur Tonika, die nun bleibt; so daß also das *d* zuerst Quint, dann Terz, dann Prim, schließlich wieder Quint des Grundtons wird. In der Tat ist auch für Schenker die »Urlinie« Auswirkung eines »Ursatzes«, der aus den oben bezeichneten Akkorden besteht, daher also in Wahrheit die erste »horizontale« Tatsache der Musik, die primitivste, wie nach den Regeln der »Harmonielehre« rein stufenmäßig erfolgende Verbindung zwischen den Grundakkorden. Von diesem »Hintergrund« schreitet nun die Analyse allmählich zu dem mit »Diminutionen« bereits reichlich versehenen »Mittelgrunde« fort, der sich in der Schenkerschen Art der graphischen Verdeutlichung für die Takte 1—66 so darstellt:





Suse Byk, Berlin, phot.

Anfang (Pedalsolo) aus der Orgel-Toccata



Heinrich Kaminski

Baden bei Wien 30/10 1887

Verehrter Freund!

Sie waren so freundlich mir einige Worte bezüglich des dramatischen Stoffes zu einem neuen Opernbuch zu versprechen. Ich erlaube mir Sie hiemit an die Bitte zu erinnern, mir gefälligst die Namen bekannt zu geben.

Bei dem warmen Interesse, das Sie meinem Werk entgegengebracht, interessiert es Sie vielleicht auch, wie andererseits darüber denkt und sende Ihnen daher den jüngsten Merkur-Artikel v. L. Hartmann über die geplante Aufführung in Dresden.

Wie steht es denn mit der Aufführung in Pest?

Die ersten Seiten eines ungedruckten Briefes von Carl Goldmark

Man kann nicht behaupten, daß diese Figur — sie stellt nach Schenker das vierte Stadium der Entwicklung dar — schon sehr viel mit dem zu tun hat, was man Musik nennt: jedes noch so primitiv harmonisierte Kinderlied hat mehr Musik in sich! Man wird diese Figur auch nicht einmal dem Skelett eines Lebewesens vergleichen dürfen; denn aus diesem kann man bekanntlich die äußere Erscheinung mit einiger Zuverlässigkeit rekonstruieren, während man jener Figur nicht ansieht, ob aus ihr einmal eine Mozartsche Sinfonie oder eine Czernysche Etude werden wird. Wenn daher Schenker nun dazu übergeht, die besondere Eigenart des gemeinten Sinfoniesatzes in einer sog. »Urlinie-Tafel« darzustellen, so enthält diese Tafel zwar auch noch nicht alles Wichtigste des »Vordergrundes«, also auch die Thematik nur zum Teil und in sehr vereinfachter Gestalt, — es ist aber auch hier bereits ganz unklar, wie sich dies alles aus der »Urlinie« und den »Diminutionen« des »Mittelgrundes« entwickelt. Weder fällt auf diese Konstruktion von der Musik des »Vordergrundes« neues Licht, noch erfahren wir aus der Konstruktion irgend etwas über die Natur des »Vordergrundes«. Im Gegenteil, in dem Augenblick, in dem die Musik Mozarts in ihrer eigentlichen Realität deutlich wird, verschwindet die »Urlinie« und was sich an »Diminutionen« daran anschließen mag, so sehr, daß es schon besonderer graphischer Hilfsmittel bedarf, um die Konstruktionselemente überhaupt noch kenntlich zu machen. Man mag ja vielleicht noch eine gewisse Beziehung zwischen der »Urlinie« d″—g′ und dem Hauptthema feststellen, — obwohl für dessen Besonderheit der Halbtonschritt des Auftaktes und der wiederholte Sextenaufschwung zum mindesten ebenso wesentlich ist wie das unendlich oft vorkommende stufenweise Herabsinken. Aber schon für den energischen Aufschwung des Zwischensatzes (T. 28ff) gibt es keinen rechten Anhalt in der »Urlinie«, und Schenker ist daher hier zu einer sehr künstlichen Erklärung gezwungen: er führt T. 28—33 als Vergrößerung des Hauptmotivs auf. Und das 2. Thema widerspricht gar der »Urlinie«, denn es beginnt ja mit einem sehr energisch und eindrucksvoll vorbereiteten f″, das gar nicht so aussieht, als wäre es nur eine »im Grunde überschüssige Höhe«, die wieder aufgegeben werden muß, »da auch die neue Diminution in Wahrheit nur von d″ ausgehen kann« (S. 110f.); wird dieses f ja doch im thematischen Verlauf sogar noch durch das g ebenso wesentlich überhöht, das erst ganz am Schlusse des Abschnitts (T. 70) nach einer letzten Bestätigung verschwindet.*)

*) Anmerkung. Manchmal gerät Schenker in noch gefährlicheren Konflikt mit der künstlerischen Realität des »Vordergrundes«. Besonders bezeichnend hierfür ist seine Analyse der Durchführung im Finale der g-moll-Sinfonie. Hier sieht er, getreu seiner Theorie, in den ganzen Modulationen nichts wie Durchgangsharmonien, konstruiert eine Oberstimme, die von dem b′ in Takt 108 [nach der Zählung der kleinen Philharmoniapartitur T. 124] in chromatischen Schritten nach einem d″ in T. 186 [202] führt: T. 144 [160] h′ — 145 [161] c″ — 159 [175] his″ — 175 [191] cis″ — 186 [202] d″, und fügt hinzu: »Die Oberstimme geht hier in chromatischen Schritten, der Satz muß also zur Enharmonie (c—his) Zuflucht nehmen.« (S. 151.) Nun ist aber hier weder eine »Oberstimme« vorhanden, noch eine enharmonische Auswechslung. Es wird über c ganz richtig nach cis-moll »moduliert«, in dessen Dominante jenes his sehr ausgiebig erscheint, und von da geht es auf dem gleichen Wege wieder zurück bis zur Dominante der Grundtonart (Schluß der Durchführung). In dieser absichtlichen,

Man prüfe eine der »Urlinie-Tafeln« Schenkers wo man will, und man wird immer das gleiche feststellen müssen: mit »Musik« haben diese Konstruktionen nur insoweit etwas zu tun, als sie bis zum »Vordergrund«, d. h. bis zu der »Melodie« im weiteren Sinne vorgedrungen sind. Erst in diesem Stadium spürt man, mit einem Schlage, etwas von dem Walten des Genies, erst hier gibt es Phantasie und Schöpferkraft; womit nicht gesagt sein soll, daß sich der musikalische Genius in der Erfindung an Melodien allein bewähre! Aber der Vorgang der musikalischen Gestaltung spielt sich in der Sphäre ab, in der auch die Melodien leben. Schenker freilich spricht von der »Melodie im üblen Sinne des Laien und Theoretikers« und tadelt den Laien, weil ihm »ein Quart-, Quint- oder Sextzug zu wenig für eine Melodie wäre«, obgleich solche Züge »als horizontale Auskomponierungen vertikaler Ideen immerhin auch Melodien im weiteren Verstande sind«. »Die sogenannten Melodien, Themen und Motive der bisherigen Theorien führen zur Sonatenform nicht« — damit mag Schenker nicht so ganz unrecht haben, obwohl er selbst durch seine früheren Analysen bewiesen hat, wie tief man vom »Motiv« her in die Geheimnisse der Sonatenform eindringen kann. Ganz sicher aber hat er Unrecht, wenn er glaubt, man könne etwas Wesentliches über die Sonatenform aussagen, wenn man sozusagen zuerst den Vordergrund, also die lebendige Oberfläche, die unmittelbare »Wirklichkeit« durch Analyse zerstört, um dahinter das »Wesen« zu entdecken. Das ist im Grunde der gleiche Irrtum, gegen den Goethe immer wieder gekämpft hat: es gibt im Kunstwerk ebensowenig einen »Vorder- und einen Hintergrund«, wie es in der Natur ein »Innen« und »Außen« gibt. Das Wort »denn was innen, das ist außen« gilt wie für die Natur so für jede Kunst, die Musik am allermeisten, und wie die Natur hat auch die Kunst »weder Kern noch Schale: alles ist sie mit einem Male«.

Ein Seitenblick auf eine andere Kunst mag was wir meinen noch deutlicher machen. Immer wieder wird versucht, die Gestaltungsgesetze von Werken der bildenden Kunst dadurch zu ergründen, daß man das Kunstwerk in seine geometrischen oder stereometrischen Elemente aufzulösen versucht, also etwa eine figürliche Komposition zurückführt auf ein System von Geraden, die man dann als in bestimmten einfachen Verhältnissen (etwa des »goldenen Schnitts«) zu einander stehend nachweist, — wobei es meistens nicht ohne Willkürlichkeiten abgeht. Aber nicht diese Willkür ist das Verhängnisvolle, sondern der Glaube, daß es überhaupt möglich sei, die bewegte Formenwelt eines Bildes oder einer plastischen Figur in gerade Linien aufzulösen und damit als »gesetzmäßig« zu erweisen. Es ist kein Kunststück, um eine Rafaelische Figurengruppe ein gleichseitiges Dreieck zu beschreiben — aber ein verhängnisvoller Irrtum, zu glauben, daß damit über das Wesen dieser Kom-

sehr geistvollen Vermeidung der Enharmonie liegt der besondere Reiz der Stelle. Wer hier von Enharmonik spricht, hört die ganze Durchführung falsch. (Ich muß im einzelnen die Analyse dieser Stelle dem aufmerksamen Leser überlassen.)

position, d. h. über die Harmonie des freien Kräftespiels der organisch bewegten Formen etwas Entscheidendes ausgesagt ist*). Trotzdem liegt diesen Bemühungen die Ahnung einer Wahrheit zugrunde: daß nämlich der Sinn einer künstlerischen Darstellung sich nicht in dem Ausdruckswert der einzelnen Figuren oder sonstigen Bildelemente erschöpfe, daß vielmehr jede Einzelform ihres tieferen künstlerischen Sinnes erst durch die Bindung an die beherrschenden Mächte der Fläche und des Raumes teilhaftig wird. Vor allem ist seit den Zeiten der Renaissance der zuerst klar dimensionierte, dann mit immer stärkerem atmosphärischem Leben erfüllte, schließlich ganz entkörperte Raum die allen Einzelformen übergeordnete Macht der gesamten bildenden Kunst. So beruht die ungeheuerliche Ausdruckskraft Michelangeloscher Gestalten nicht nur auf ihrer Geste, sondern auch auf der Art, wie diese Geste räumlich verwirklicht ist, wie die bildliche Erscheinung sozusagen mit räumlichen Energien geladen ist. Da nun aber dieser Raum auch der stereometrischen Konstruktion zugänglich ist, so liegt es immerhin nahe, auch dem Kunstwerk sozusagen einen stereometrisch-konstruktiven Sinn unterzulegen.

Es scheint uns kein Zufall zu sein, daß gleichzeitig mit diesen immer wieder erneuten, immer wieder scheiternden Bemühungen um die bildende Kunst die Theorie der »Urlinie« in der Musik auftaucht**). Ihr liegt der gleiche Irrtum, aber auch die Ahnung einer ähnlichen Wahrheit zugrunde. Auch in der Musik gibt es einen »Raum«, dessen klare Dimensionierung durch die Entdeckung der Gesetze der tonalen Kadenz um das Jahr 1600 gelingt — als eine der größten Leistungen des Renaissancegeistes, dessen Bedürfnis nach Klarheit und Beherrschung der Welt durch den menschlichen Geist, nach Überwindung der Unendlichkeit durch faßliche Formen und in sich abgeschlossene Harmonien ihn hier etwas finden ließ, was als Geheimnis der Natur den musiktreibenden Völkern durch Jahrtausende verborgen geblieben war, ja sogar den klaren und tiefblickenden Auge der Griechen sich nicht entschleiert hatte. Diesen »Raum« nun aber bevölkert das unendliche Heer der »Melodien«, d. h. der in der Zeit sich entfaltenden ewig »werdenden«, niemals »seienden« und dabei doch zu organisch-gesetzmäßiger Form zusammengeschlossenen »Gestalten«. Wobei mit »Melodie« nicht nur die in sich abgeschlossene, periodisch und rhythmisch gegliederte einzelne melodische Linie gemeint ist, sondern das ganze reiche Geflecht gesanglich lebendiger »Figuren«, das sich im »Vordergrunde« eines Musikstückes ausbreitet.

*) Anmerkung. Etwas anderes ist es, wenn eine figürliche oder landschaftliche Komposition zu Zwecken der Analyse in einfache bewegte Linien oder farbige Flächen aufgelöst und dadurch in gegenstandsloses Ornament verwandelt wird; denn auch das Ornament ist eine lebendige künstlerische Wirklichkeit, keine Konstruktion. In der Musik gibt es dafür keine Parallele, weil hier der Gegensatz zwischen »gegenständlicher« und »gegenstandsloser« Form nicht existiert.

**) Anmerkung. Ein weiterer, sehr bezeichnender Zusammenhang besteht zwischen diesen theoretischen Bemühungen und gewissen künstlerischen Tendenzen unserer Zeit — sowohl in der Malerei (»Konstruktivisten« und ähnliche Richtungen) wie auch in der Musik (der letzte Strawinskij), — die auf größte »konstruktive« Strenge gerichtet sind. So wichtig diese Tatsache ist, braucht sie uns hier, wo von den Gestaltungsgesetzen früherer Kunst die Rede ist, nicht zu kümmern.

Wie keine Analyse eines Gemäldes wirklich Wesentliches erschließt, die nicht über das Verhältnis der Figuren und sonstigen Einzelformen zu Raum und Fläche ins klare kommt, so reicht auch keine musikalische Analyse in die Tiefe, wenn sie nicht die »räumlichen« Funktionen jeder Einzelheit zu erkennen und zu erklären vermag. Nicht nur für das Einzelwesen einer musikalischen »Gestalt« ist es entscheidend, wie sie sozusagen »im Raume steht« — Schenker hat dies in seinen früheren Arbeiten an vielen Melodien in meisterhafter Weise gezeigt, am glänzendsten vielleicht in seiner Analyse des Adagios der Neunten Sinfonie —, sondern ebenso wichtig ist, wie nun der Raum der Einzelmelodie sich zum Gesamtraum des ganzen Satzes, schließlich auch des mehrsätzigen Werkes weitet. Und es gibt keine Erkenntnis der Stilwandlungen in der Musik ohne Klarheit über das Verhältnis der Melodie zum »Raume«. Wenn sich in der romantischen Musik allmählich die festgefügte in sich geschlossene »Gestalt« auflöst und der frei schwingenden, schweifenden, mit Empfindung gesättigten Geste Platz macht, da lebt auch diese Geste noch im »Raume«, und wie sie das tut, — wie sich etwa das Anfangsthema von Schumanns C-dur-Phantasie zur tonalen Kadenz verhält—, das ist entscheidend für die Erkenntnis des ganz besonderen »Stils« dieser Musik. Und noch über den Stil des Tristan-Vorspiels ist nichts Entscheidendes auszusagen, wenn nicht die geheimnisvollen Beziehungen der chromatischen Alterationen zu den Grundrichtungen des »Raumes« klar erkannt sind.
Aber — und damit ist das Entscheidende gegen die Theorie der »Urlinie« gesagt — alle diese Untersuchungen müssen ausgehen von der »Gestalt« und wieder in ihr münden. Sie ist nicht das Endergebnis einer von der »Urlinie« beginnenden »Diminution« — ist dies so wenig, wie die Figuren eines Gemäldes von Michelangelo ornamentale »Figurationen« von räumlichen Konstruktionslinien sind, — sie ist nicht »Vordergrund«, sondern letzter Inhalt, und nur in ihr enthüllt sich das Leben der Tiefe. Und an dieser »Gestalt« ist Alles wichtig: die Führung der melodischen Linie, die harmonische Unterbauung, Rhythmus und Dynamik. Natürlich gibt es daneben noch etwas, was man als »Figuration« im üblichen Sinne bezeichnen kann. Ist es reines Ornament, »Verzierung«, so ist es leicht daran zu kennen, daß man es weglassen kann, ohne die »Gestalt« wesentlich zu verändern. Tritt es aber auf mit grundsätzlicher Bedeutung, wie in der figurativen Variation, so ist es vergleichbar dem Gewande einer plastischen Figur, wie dieses nach Goethes herrlichem Worte »tausendfältiges Echo der Gestalt«, mit dieser organisch verbunden und dadurch selber zur »Gestalt« geworden.
»Wie Mensch, Tier und Pflanze Figurierungen von kleinsten Samen sind . . ., so sind auch die Kompositionen des Genius Figurierungen von nur wenigen Intervallen, die durch die Perspektive der Stimmführungsschichten deutlich zu erkennen sind« (II, S. 40). Dieser Vergleich ist lehrreich, aber er beweist nicht, was Schenker will, läßt sich vielmehr eher zur Widerlegung seiner

Theorie verwenden. Denn im Samen eines jeden Lebewesens ist in einer sehr geheimnisvollen, von den Biologen noch längst nicht erforschten Weise die »Gestalt« des Wesens vorgebildet, der Weg, den die Entwicklung zur endgültigen Form gehen wird, innerhalb gewisser Möglichkeiten der Variation eindeutig festgelegt. Das Samenkorn ist eine echte »Entelechie«. Die »Urlinie« aber hat mit der Idee der »Entelechie« nichts zu tun. Die »Urlinien« der verschiedenen Meisterwerke sehen sich vielmehr alle verteufelt ähnlich, und zwar nicht nur für den oberflächlichen Blick: auch der Vater der »Urlinie« kann ihr nicht ansehen, ob daraus einmal eine Mücke oder ein Phönix werden wird. Sie hat nichts in sich, was in eine bestimmte Richtung der Gestaltwerdung weist —, ebenso wie die chemischen Stoffe, aus denen die Lebewesen aufgebaut sind und in die nach Zerstörung des Lebens ein Organismus durch die wissenschaftliche Analyse wieder aufgelöst werden kann, nichts über die Art und Gestalt des Lebewesens erkennen lassen. Man weiß heute in der Biologie, daß »das Leben als chemisches Problem nicht auflösbar ist«, daß »Träger des Lebens einzig und allein der Organismus ist«*). Der Organismus, — das bedeutet in der Natur die besondere Gestalt, in die sich das Lebewesen entwickelt hat, in der Kunst das Einzelwerk im ganzen Reichtum seiner Formung. Schenkers »Urlinie« aber gehört — wie auch seine »Quart- und Quintzüge«, in denen er gerne »Melodien im weiteren Verstande« sehen möchte — in den Bereich der physiko-chemischen Zusammenhänge, bleibt daher jenseits des eigentlichen Lebens, — ebenso wie Fritz Cassirers Konstruktion von kleinsten Motivteilen (»Beethoven und die Gestalt«) niemals etwas über die »Gestalt« im eigentlichen Sinne auszusagen vermag. Auch diese einfachsten Tonschritte gehören der Welt der chemischen Analysen an, wenn sie auch im Gegensatz zur »Urlinie« dem »Vordergrund« entstammen.

Freilich vergißt Schenker manchmal auch heute noch seine eigene Theorie und spricht vom »Samen« in ganz anderem Sinne. Da nennt er den Sextsprung der Bratschen zu Beginn der g-moll-Sinfonie Mozarts »ein in die Scholle geworfenes Samenkorn«, das dann im Sextsprung des Themas aufgehe, — und scheint damit doch wieder auch im »Vordergrunde«, in der »Figur« etwas Elementares zu sehen. Damit kehrt er wieder zurück zur Betrachtung des lebendigen Organismus, in der er so Reiches und Großartiges geleistet hat. Und hier allerdings kann man sehr wohl, wenn man nur das Gleichnis nicht zu Tode reitet, aus der Analogie der Naturwissenschaften etwas lernen. In der Tat ist im musikalischen Kunstwerk sehr häufig das »Samenkorn«, aus dem der ganze Organismus sich entwickelt, deutlich erkennbar, in Form jener »kleinsten Tongestalt«, von der Hans Pfitzner in seinen ästhetischen Schriften einmal spricht. So wirkt im ersten Satze der g-moll-

*) Anmerkung. Vgl. Bertalanffy, Kritische Theorie der Formbildung (Abhandlungen zur theoretischen Biologie, herausgeg. von Scherxel, Heft 27, Berlin 1928), — ein Buch, das auch für denjenigen, dem die Probleme der Gestaltlehre in der Kunst am Herzen liegen, in höchstem Grade erhellend ist.

Sinfonie der Halbtonschritt zu Beginn des Themas zweifellos im höchsten Grade schöpferisch auf die organische Entwicklung des ganzen Satzes, — wobei man aber den Halbtonschritt nicht etwa isoliert, sozusagen als chemisch-physikalische Existenz, sondern als gebunden an eine ganz bestimmte harmonisch-rhythmische Situation zu betrachten hat. Wie der gleiche Halbtonschritt in einer anderen harmonisch-rhythmischen Situation zu ganz anderen Bildungen führen kann, mag das b-moll-Intermezzo von Brahms op. 117,2 beweisen, wo sich in der Tat das ganze Stück aus dem Halbtonschritt des Anfangs in strengster Gesetzmäßigkeit, die wie freiestes naturhaft-organisches Wachstum wirkt, entwickelt. Man kann hier sehr wohl vom »Samenkorn« reden, — wenn man sich dabei nur bewußt bleibt, daß in der Natur das Samenkorn sowohl wie jedes spätere Stadium der Entwicklung, abgesehen von seiner funktionellen Bedeutung für den ganzen Ablauf des »Werdens«, eine in sich relativ abgeschlossene Existenz im »Sein« darstellt, während in der Musik das »Werden« alles ist, so daß kein Teil für sich herausgenommen und betrachtet werden kann.
Doch das sind Probleme, die hier nur angedeutet werden können, deren ausführliche Behandlung einer »Lehre von der musikalischen Gestalt«, die uns als die wichtigste Aufgabe der Musikästhetik erscheint, vorbehalten bleiben muß.

GIUSEPPINA STREPPONI, VERDIS LEBENSGEFÄHRTIN

VON

ELSA BIENENFELD-WIEN

In jeder Hinsicht baute Verdi sein Leben anders als die Künstler seines Jahrhunderts. Seinen Alltag, sein Privatleben grenzte er bescheiden und stolz gegen die Öffentlichkeit ab. Unter der Korrespondenz Verdis, die er in mehreren Koffern, auch auf Reisen, immer bei sich führte, fand man bisher nicht einen einzigen Liebesbrief. Verdi hat keinen Beitrag zur erotischen Romanliteratur berühmter Musiker geliefert.
Fast sechs Jahrzehnte lebte Verdi mit Giuseppina Strepponi, seiner Lebensgefährtin und späteren Gattin. Niemals griff sie in die Außenpolitik seines Künstlerberufes ein, niemals trat sie in bedeutender Pose hervor, sie bot der Welt kein Schauspiel in ihrer Person. Die Eitelkeit von Gattinnen und Schwestern genialer Männer beansprucht meist Anteil am Ruhm und sorgt für gute Inszenierung. Auch dies tat Signora Giuseppina Verdi nicht. Sie lebte in der Einfriedung des Hauses, nur wenige Menschen kannten sie, die Öffentlichkeit beachtete sie nicht, die Nachwelt weiß nichts von ihr. Sie machte sich unscheinbar und muß eine besonders gute Künstlerfrau gewesen sein.

Giuseppina kam aus dürftiger Familie, in der Musik und Theater das Metier bildeten. Ihr Vater, Feliciano Strepponi, war Kapellmeister, zuerst in Lodi, dann in Monza, zuletzt zweiter Orchesterdirigent unter Maestro Farinelli am Teatro communale in Triest. Er verfertigte wie die meisten Maestri jener Zeit auch mehrere Opern (»Die Illaneser«, »Francesca da Rimini«, »Liebe und Geheimnis«, »Ulla von Bassora«). Giuseppina kam am 8. September 1815 in Lodi zur Welt, nur zwei Jahre jünger als Verdi. Sie wurde ins Konservatorium nach Mailand geschickt; als sie siebzehn zählte, starb der Vater und hinterließ seine zahlreiche Familie in den ärmlichsten Verhältnissen; ein Wohltätigkeitskonzert mußte veranstaltet werden, um der Witwe über die ersten finanziellen Schwierigkeiten hinwegzuhelfen. Immerhin wirkte des Vaters Machteinfluß am Triestiner Theater noch so lange nach, daß die Tochter drei Jahre nach seinem Tod in Triest am 19. Januar 1835 zum erstenmal auftreten kann. Giuseppe Bottura berichtet in seiner Chronik der Theater Triests, daß ihr gewandtes Spiel nicht auf eine Anfängerin, sondern auf eine reife Künstlerin schließen und ihre Gesangsvirtuosität die ausgezeichnete Schule des Mailänder Konservatoriums hat erkennen lassen. Besonders gerühmt wurde ihr granitfester, enger, minutenlanger Triller. Überwältigendes Aufsehen machte ihr Debüt als »Mathilde von Shabran« nicht. Doch wurde der Impresario Bartolomeo Merelli, der die Scala in Mailand und gleichzeitig das kaiserliche Operntheater in Wien leitete, aufmerksam und engagierte sie zur Frühlingsstagione 1835 für Wien. Im Wiener Operntheater tritt sie zum erstenmal am 22. April in Donizettis »Anna Bolena« als seconda donna (Giovanna Seymour) auf und wird überhaupt nicht bemerkt. In den folgenden Jahren kommt sie nur an kleinere italienische Bühnen, nach Brescia, Mantua, Bergamo, und nicht mehr als Sängerin ins Ausland. Im Oktober 1836 singt sie wieder in Triest die Elvira in Bellinis Puritanern, der Zauber ihrer klangschönen Stimme entfaltet sich; in Donizettis Liebestrank überlädt sie aber die Partie der Norina mit Koloratur. Sie gibt die Giulia in der Sensationsaufführung, in der Giuditta Grisi den Romeo singt, und behauptet sich ehrenvoll. Sie hat es nicht leicht, die nicht besonders hübsche, aber anmutige Giuseppina Strepponi. Ein Bild aus dieser Zeit zeigt ein schmales Gesicht mit klugen sanften Augen, eine etwas zu lange Nase, über die Ohren eingedrehte Locken, das Kleid mit gebauschten Ärmeln tief unter die Schulter geschnitten. Sie lernt die Mühsal des italienischen Opernbetriebes kennen, die Praktiken der Impresarios, die Launen des Publikums. In Livorno singt sie im August 1838 die Titelrolle in Donizettis »Maria von Rudenz«. Die Oper, die in Venedig trotz der berühmten Caroline Ungher, in Florenz trotz der noch berühmteren Tadolini wenig angesprochen, findet besseren Erfolg, als die nicht glänzende, aber innige Strepponi die Partie verkörpert. Ihre Empfindungstiefe, Intelligenz und Kunst werden gerühmt. Eugenio Checchi, der Herausgeber von Briefen Donizettis und Bellinis, zitiert eine fast überschwängliche Kritik.

Ihre Partner sind der Tenor Mariano und der Bariton Giorgio Ronconi, der elf Jahre später während der Revolution die Direktion der italienischen Oper in Paris übernimmt, mit eigenem Geld vor dem Bankerott rettet und mehrere Jahre darauf durch Selbstmord endet.
Diese Truppe ist es, die Merelli für die Herbststagione 1839 an die Scala nach Mailand engagiert. Auf dem Cartellone steht wieder eine Novität von Donizetti, die 62. des stürmisch komponierenden Meisters aus Bergamo: eine Buffaoper, in trübster Depression geschrieben. Donizettis Frau, Virginia Vasselli, ist, von ihm syphilitisch infiziert, nach dritter Entbindung von verfaulter Frucht gestorben, das Wetterleuchten der Paralyse macht des unglücklichen Komponisten Geist und Hand vorübergehend stocken. Nach drei Aufführungen muß die teuer bezahlte Novität abgesetzt werden. Auch die neuen Opern von Federigo Ricci und Giacomo Panizza versagen. Der Direktor frischt Rossinis »Italiana in Algeria« und Donizettis düsteren »Roberto Devereux« auf. Er ist verdrießlich, denn er weiß, daß eine Mailänder Stagione ohne erfolgreiche Premiere seinen Ruf gefährden kann. Bellini ist seit vier Jahren tot, Mercadante, Konservatoriumsdirektor in Neapel, ist ein langweiliger Schulfuchs geworden, Pedrotti, Cagnoni, Carafa, der in Dresden als Hofkapellmeister gelandete Morlacchi, der italienisierte Deutsche Flotow, die Brüder Federigo und Luigi Ricci erzielen zwar gelegentliche Einzelerfolge, haben aber weder in Italien noch in Paris das Ohr des Publikums. Von dem Dreigestirn Rossini-Bellini-Donizetti, das den europäischen Sieg der italienischen Oper bewirkte, leuchtet jetzt nur Donizetti allein. Hätte dieser alle Anträge erfüllen sollen, die ihn von sämtlichen Opernimpresas umstürmten, er hätte seine Opern nicht in Tagen, sondern in Stunden hinausschleudern müssen. Und er ist krank. Da die Produktion stockt, geht es den Opernunternehmern schlecht. Der Direktor des Teatro filodramatico, des zweiten Opernhauses in Mailand, muß bankerottieren. Kurz vorher hat er die Oper eines unbekannten Anfängers angenommen. Merelli entschließt sich, diese dem verkrachten Kollegen abzunehmen, zumal, da er für die Scala nichts anderes hat. Plötzlich erkrankt ihm Mariano, der erste Tenor. Die Proben werden abgebrochen.
Man weiß, daß infolge eines Gespräches zwischen der Strepponi und Ronconi die wegen der Tenoristenkalamität bereits abgesetzte Novität weiter probiert wird. Die Strepponi spricht mit solcher Wärme von der Musik, daß ihre Worte überzeugend wirken. Man entschließt sich, die Tenorpartie dem bereits ausgesungenen Salvi zu geben, der allerdings kein hohes C mehr hat und für den die Partie punktiert werden muß. Der Direktor läßt den heimgeschickten Komponisten zurückholen. Dieser läßt kürzen und ändern, so viel man will, überglücklich, daß er überhaupt aufgeführt wird, und gar an der Scala. Der Bassist Marini wirkt mit, die Partie der Primadonna singt Marinis Gattin. Für die Strepponi, die für die Aufführung völlig uneigennützig eingetreten

war, fällt gar nichts ab. Die Oper heißt »Oberto di San Bonifacio«, der Komponist: Giuseppe Verdi.
Die Uraufführung findet am 17. November 1839 statt, der Erfolg ist mäßig. Aber der Verleger Ricordi rüstet zu einem unverbindlichen Vertrag, der Impresario Merelli bestellt unverbindlich eine komische Oper. Verdi ist beseligt. Seit vier Jahren ist er mit Margherita Barezzi, der Tochter eines wohlhabenden Likörfabrikanten aus Busseto verheiratet. Er hat ein zweijähriges Töchterchen, drei Monate später kommt auch ein Knabe auf die Welt. Mit vollen Segeln fährt Verdis Lebensschiff dem Glück entgegen. Im April aber erkrankt der Säugling und stirbt, wenige Tage darauf erkrankt das Töchterchen und stirbt, beide Kinder wahrscheinlich an Cholerine. Drei Monate später erkrankt die junge Frau an Gehirnhautentzündung und wird am 19. Juni begraben. Sechsundzwanzigjährig ist Verdi Witwer, am Leben verzweifelnd, der Kunst abschwörend. Mehr als eineinhalb Jahre vergräbt er sich in Einsamkeit, die Buffaoper, im Hause des Schwiegervaters (noch heute ist Verdis Zimmer dort in Busseto unverändert zu sehen) mühsam vollendet, fällt durch, der Mißerfolg läßt ihn gleichgültig. Die Biographen erzählen, wie er eines Tages trübselig im Theater erscheint, Merelli ihm ein Textbuch von Solera in die Tasche stopft, das Nicolai, der Komponist der »Lustigen Weiber von Windsor«, zurückgewiesen hat; wie Verdi nichts davon wissen will, das Buch zu Hause unmutig auf den Tisch wirft und auf der zufällig aufgeblätterten Seite eine einzige Zeile seinen Blick so sehr fesselt, daß eine innere Gewalt ihn zwingt, weiterzulesen. Inspiration überfällt ihn. Im Spätsommer 1841 ist »Nabucodonossor« vollendet.
Indessen führt der Impresario Lanari die Truppe, die in jener Mailänder Stagione des jungen Verdi ersten halben Theatererfolg erstritten, tiefer in die Provinz, nach Ancona und Faenza, wo Donizettis »Maria Rudenz« weiter ihr Glück bewährt, verpflichtet dann die Strepponi, den Tenoristen Lorenzo Salvi, den Bassisten Ignazio Marini für die Karnevalstagione ans Teatro Apollo nach Rom. Donizetti, zur Zeit der einzige gefragte Opernkomponist, muß wieder die Hauptnovität dieser Stagione liefern. Die Oper heißt »Adelia«, ist grau in grau komponiert, ein trübes, für die psychiatrische Krankengeschichte interessantes Stück des unglücklichen Komponisten, der in Wien und Paris dem Wahnsinn entgegenjagt und doch noch drei Jahre später in einem letzten überraschenden Aufflammen der Welt eine »Favoritin«, eine »Regimentstochter«, die sprühende Musik eines »Don Pasquale« zu schenken haben wird. Die Partie der »Adelia« ist für die Strepponi geschrieben, die aber auch diesmal zu keinem Prominentenerfolg kommt. Sie erkrankt kurz vor der Aufführung, die am 11. Februar 1841 stattfindet, Salvi und Marini haben ihre Partien kaum studiert; weder Werk noch Wiedergabe finden Beifall. Der Sommer geht um und auch der Herbst. Die nächste Karnevalstagione an der Scala in Mailand wird ein Schicksal zu entscheiden haben.

Direktor Merelli hat als Primadonna die Sophie Löwe, spätere Fürstin Liechtenstein, engagiert. Die erste Neueinstudierung ist wieder Donizettis »Maria Pedilla«, das Werk geht mit allem Glanz in Szene. Donizetti selbst ist aus Paris gekommen, die Proben beginnen am 1. Dezember, Domenico Donzelli, der gefeierte Tenor, wirkt mit, Ronconi hat als Don Pedro einen Sensationserfolg. Am Premierenabend, den 26. Dezember, singt Luigia Abbadia die seconda donna (Giovanna Seymour). Erst in den späteren Aufführungen, die Oper wird 24mal gegeben, alterniert Giuseppina Strepponi. Man sieht, sie gilt an einer ersten Bühne keineswegs als erste Besetzung. Am 22. Februar dirigiert Donizetti eine Neueinstudierung seines »Belisario«. Während seines Aufenthaltes in Mailand wird er überschwänglich gefeiert. Der schöne Italiener ist der Liebling der Salons. Nun ist seine Verpflichtung an der Scala erfüllt, er könnte abreisen. Aber er bleibt, denn schon haben die Proben zu Verdis »Nabucodonossor« begonnen. Die Luft ist mit Elektrizität geladen. Sturm und Gewitter sind vorausgegangen. Merelli, halb zuversichtlich, halb mißtrauisch, will und will nicht. Er versucht, die Aufführung hinauszuziehen. Bei Verdi ist er an den Unrechten gekommen. Nach einem furchtbaren Krach setzt Verdi die Aufführung durch; Merelli bewilligt weder neue Dekorationen noch neue Kostüme; die Chorproben zahlt Verdi aus eigener Tasche. Pougin berichtet: »Der Erfolg des neuen Werkes begann mit der ersten Probe. Während der ganzen Dauer der Einstudierung war das Theater förmlich revolutioniert durch eine Musik, die unerhört neu klang. Diese Musik war so merkwürdig, so packend, daß alle staunten, Solisten und Choristen, Sänger und Orchestermusiker sich wie nie zuvor entflammt fühlten. Wenn geprobt wurde, stockte außerhalb der Bühne jede Arbeit; alle Handwerker, die Maschinisten, Beleuchter, Anstreicher ließen ihr Werkzeug liegen und hörten mit offenem Mund zu. So überraschend war, was man hörte.« Am 9. März 1842 fand die Uraufführung statt. Sie wurde ein Triumph. Die Musik leuchtete in tieferen Farben, das erschütternde Schicksal der Hebräer rüttelte anders auf als die um Liebesintrigen gesponnene Musik früherer italienischer Opern. Diese Musik war nicht mehr spielerisch, sondern Ausdruck einer unerhörten Energie. Das Finale des ersten Aktes rief einen Sturm im Hause hervor. Ronconi sang den Nabucodonossor, Miraglia die Tenorpartie, Derivis den Baß; mit voller Leidenschaft, hinreißend und selbst hingerissen, Giuseppina Strepponi die Abigail. — Als Donizetti den nächsten Morgen nach Bologna weiterreist, um dort Rossinis »Stabat mater« zu dirigieren, hört man ihn, in Gedanken versunken, unaufhörlich sagen: »bello, è bello!« Neidlos anerkennt der edle Künstler und Mensch das Genie, das ihn, wie er spürt, überflügeln und vergessen machen wird. Noch während des Premierenabends bietet Merelli dem von Beifall umstürmten Verdi die Scrittura für die nächstjährige offizielle Novität an. Verdi ist auch in diesem stolzen Augenblick ganz Tatsachenmensch. Während der Pause geht er in die Garderobe der Strepponi, sich mit ihr über das Honorar zu be-

raten. »Der Augenblick muß genützt werden«, sagt das verständige Mädchen, »das Honorar soll hoch sein; aber nicht zu hoch, um weitere Angebote nicht zu verscherzen«, und sie empfiehlt dem Freund, genau dasselbe zu verlangen, was Bellini für seine Norma bekommen. Der Rat war eine unvergleichlich feine Huldigung. Seit zehn Jahren hatte an der Scala kein Werk auch nur annähernd den Erfolg der großartigen Norma erreicht, deren Schöpfer aller Konkurrenz durch den Tod entrückt war. Das Honorar Bellinis, achttausend Lire, bezeichnete nicht nur in pekuniär einzuschätzendem Sinn eine Höhengrenze als Start zum Unsterblichkeitsflug.
An diesem Abend hat Giuseppina Strepponi ihren größten Erfolg errungen. Sie hat das Herz Verdis gewonnen. Verdi zählte 29 Jahre, Giuseppina 27, als sie den Bund fürs Leben schlossen. Erst achtzehn Jahre später, am 29. April 1859 fand in Colange, einem savoyischen Dorf an der Schweizer Grenze, die kirchliche Trauung statt. Die Ehe blieb kinderlos. Sie währte 55 Jahre, erst der Tod löste sie. Verdis große Eigenschaft war die Treue.

SCHALLPLATTENINDUSTRIE, STAAT UND VOLKSBILDUNG

VON

LUDWIG KOCH-BERLIN

Der Krieg und seine Folgen wirtschaftlicher Art haben der heranwachsenden Generation auch in bezug auf die musikalische Erziehung Nachteile gebracht. Während vor dem Krieg die Erlernung eines Instruments sozusagen zum guten Ton gehörte und gediegene Hausmusik auch in ländlichen Kreisen weit verbreitet war, haben die Sorgen während des Krieges um das Leben der Angehörigen und pekuniäre Einschränkungen während des Währungsverfalls und nachher uns der Muße und der Mittel dazu beraubt. Die Jugend verfiel der Sportbegeisterung, und für unsere Musikpädagogen, die nie auf Rosen gebettet waren, begannen Zeiten schlimmster Sorgen und Entbehrungen. In diese Zeit fiel der beispiellose Aufschwung des Rundfunks und der Schallplatte. Es sei bei dieser Gelegenheit daran erinnert, daß die Schallplattenindustrie durch das Aufkommen des Rundfunks das Ende ihrer Entwicklung befürchtete. Heute wissen wir, daß gerade das Radio die technische Verbesserung des Aufnahmeverfahrens (Mikrophon) aufs stärkste beeinflußte und damit den Anstoß zu dem mächtigen Aufblühen dieser Industrie gab.
Während schon vor dem Kriege in den Repertoiren der führenden Schallplattengesellschaften eine Fülle von Kunstmusik verzeichnet war, gestattete das damalige akustische Aufnahmeverfahren eigentlich nur qualitativ hoch-

stehende Aufnahmen vokaler Art. Ich erinnere an die auch heute kaum überbotenen Platten Carusos. Dagegen waren instrumentale Aufnahmen, zumal die größerer Klangkörper, noch ein Problem. So kam es, daß in der Vorkriegszeit vorwiegend die Sänger studienhalber sich des Sprechapparates und der Schallplatte bedienten, während Musiker und Musikliebhaber in den Sprechapparaten meistens ein unerfreuliches Geräusch sahen.

Das elektrische Aufnahmeverfahren schuf hier Wandel, es stellte aber andererseits die Schallplattenindustrie vor die große und kostspielige Aufgabe, ihr gesamtes Repertoire neu aufzubauen. Die Schallplattenindustrie als Erwerbsunternehmen hat selbstverständlich die Verpflichtung, das zu produzieren, was von ihrer Kundschaft verlangt wird, und da der Aufbau des Repertoires in eine Zeit fiel, in der die Menschen ihre Sorgen in einem Tanztaumel zu vergessen suchten, ist es nicht verwunderlich, daß ungezählte Tanzplatten, insbesondere die von Amerika übernommene Jazzmusik, den Schallplattenmarkt überschwemmten. Hierzu kam die große Produktion von Schlagermusik, die den in früheren Zeiten die Straße beherrschenden Gassenhauer ersetzte. Gleich blieb aber, wie früher, die Nachfrage nach dem süß-sentimentalen Volkslied, das heute noch wie vor 40 Jahren von der breiten Masse bevorzugt wird.

Innerhalb dieser Riesenproduktion blieb der Kunstmusik nur ein bescheidenes Plätzchen, und es gehörte schon ein energischer, kunstsinniger Aufnahmeleiter dazu, um allmählich das Repertoire von Kunstmusik aufzubauen, wie wir es heute besitzen. Der Lindström-Konzern veröffentlicht jetzt einen Gesamtkatalog von Platten bester Kunstmusik seines Konzerns, zum ersten Male systematisch geordnet, und der Musiker und Musikliebhaber wird mit Staunen feststellen, welche Kulturarbeit hier geleistet wurde.

Diese Aufnahmen, wie auch die der anderen Schallplattenkonzerne, sind nach dem neuen elektrischen Verfahren gemacht und gestatten dem Pädagogen, dem Schüler und dem Liebhaber Werke orchestraler, kammermusikalischer, instrumentaler und vokaler Art in einem sehr hohen Grad der Vollkommenheit zu hören. Nur dadurch erklärt sich der sich in musikpädagogischen Kreisen gegenwärtig vollziehende Umschwung zugunsten der Schallplatte. Nicht, daß die Schallplatte den Lehrer ersetzen soll. Sie soll vielmehr — richtig angewandt — sein treuer und unentbehrlicher Helfer sein; sie soll in den Schulen der heranwachsenden Generation wieder Liebe und Verständnis zu unseren Meistern einflößen und den Wunsch erwecken, durch Erlernung eines Instrumentes am Wiederaufbau unserer Hausmusik teilzunehmen. Vor allen Dingen soll die Platte auch eine Einführung sein für Theater- und Konzertbesuche. Hier hat jeder Lehrer und jeder Privatmusiklehrer, jede Hochschule und jedes Konservatorium die Pflicht, schon aus Gründen der Selbsterhaltung, mitzuhelfen und die Schallplatte im Unterricht zu verwenden. Auch den Musikfreunden, die noch im Privathause

Musik treiben, muß es ein Anreiz sein, sich die besten Beispiele vorführen zu lassen. So weit wird die Industrie die ihr zuerteilte kulturelle Mission gern erfüllen, wenn ihr auch, was hier ausdrücklich betont werden muß, dadurch große finanzielle Lasten aufgebürdet werden, die ihr niemand ersetzen kann. Gerade die Platten der Kunstmusik erfordern in der Aufnahme große Unkosten, und selbst bei eifriger Propaganda ist deren Absatzgebiet im Vergleich zu dem der Unterhaltungsmusik begrenzt.

Wie aber steht es mit der Platte rein pädagogischer, sowohl sprachlicher als auch musikalischer Art, die für unsere Jugend, Volkserziehung und Bildung ein wichtiger Kulturfaktor werden könnte? Greifen wir wieder zurück auf die Kataloge der Industriegesellschaften in der Vorkriegszeit, so finden wir schon eine Fülle deutscher und fremdsprachlicher Platten, meistens Gedichte verschiedener Formen, ziemlich wahllos aufgenommen. Wenn auch diese Platten den technischen und pädagogischen Ansprüchen der heutigen Zeit nicht mehr genügen, so ist es dennoch interessant, festzustellen, daß schon vor 20 oder 25 Jahren führende Schulleute die Bedeutung dieses Lehrhilfsmittels erkannten. Damals schon wäre es Sache eines vorausschauenden Kultusministers gewesen, die Bedeutung der Schallplatte zu berücksichtigen, Richtlinien für die Verwendung der Schallplatte im Unterricht auszuarbeiten, und mit den Vertretern der Industrie die Fühlung aufzunehmen.

Wenn dies aber bis heute noch nicht erfolgt ist, und wenn von staatlicher Seite nichts weiter geschah, als daß man eine Schallplattenberatungsstelle innerhalb des »Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht« errichtete und aus der schon vorhandenen Produktion Platten, die sich für den Unterricht eignen, empfahl, so heißt dies doch, das Pferd am Schwanz aufzäumen.

Warum diese Zurückhaltung den Vertretern der Industrie gegenüber? Warum diese Ängstlichkeit, mit den Kulturabteilungen der einzelnen Schallplattenkonzerne zu einer Arbeitsgemeinschaft zu kommen und vor den Aufnahmen gemeinsame Richtlinien aufzustellen? Die Schallplattenindustrien haben sich — dem Zuge der Zeit folgend — sogenannte Unterrichts- oder Kulturabteilungen angegliedert, die, ohne Fühlung miteinander, mehr oder weniger systematische Aufbauarbeit leisten. Die Industrien sind sich bewußt, daß diese Kulturabteilungen Geld, und zwar sehr viel Geld kosten. Man kann ihnen also nicht nachsagen, daß sie mit diesen Kulturabteilungen rein geschäftliche Ziele verfolgen.

Ich möchte hier die Frage aufwerfen, ob es nicht überhaupt Aufgabe des *Staates* wäre, sich dieses Aufbaues der Lehr- oder Kulturplatten anzunehmen. Ich will hier aus begreiflichen Gründen kein Programm entwerfen, aber es ließe sich ohne Zweifel eine Volkshochschule auf der Schallplatte errichten und nicht nur die Großstädter hätten dann Gelegenheit, sich am lebendigen Beispiel zu bilden, sondern bis in den entferntesten Dorfwinkel wäre

dieses vorbildliche Beispiel jedermann zugänglich. Dieses Verfahren würde die Arbeiten des Rundfunks in keiner Weise beeinträchtigen, im Gegenteil, ich sehe auch in dieser Hinsicht eine noch engere Zusammenarbeit mit den Sendern, die auf vielen Gebieten sich dann noch mehr der Schallplatte werden bedienen können als bisher. Während die Rundfunkübertragungen an bestimmte Zeiten gebunden sind, steht die Schallplatte dem Hörer stets zur Verfügung.

Für eine solche volksbildnerische Aufgabe müßten die öffentlichen Mittel selbst in der heutigen Zeit der finanziellen Nöte mobil gemacht werden. Ist es nicht beschämend für den Staat, daß einerseits die Lasten der Privatwirtschaft aufgebürdet werden, andererseits aber häufig Bittschriften von Schulen und Lehrern an die einzelnen Gesellschaften kommen, ihnen Apparat und Platten unentgeltlich zu überlassen, da ihnen selbst die geringsten Mittel zur Anschaffung fehlen. Wenn man bedenkt, daß in früheren Zeiten des wirtschaftlichen und politischen Niederganges im Deutschen Reich kulturelle Werte geschaffen wurden, die uns bis heute noch beeinflussen, so wäre es unerklärlich, wenn die streichende Hand des Finanzministers es jetzt wagen dürfte, den Schulen die Mittel zur Volksbildung zu entziehen. Heute ist das vor über zehn Jahren geprägte Wort »daß die Hand verdorren möge«, die unsere Kulturarbeit erschwert, eher angebracht als damals. Die Forderung geht heute an den Staat, die Fühlung mit der Industrie aufzunehmen und gemeinsam *Richtlinien für einen systematischen Aufbau der Lehrplatten* aufzustellen. Es bleibt dann den einzelnen Industrie-Gesellschaften unbenommen, sich an dem Aufbau zu beteiligen, oder wie seither, getrennte Wege zu gehen. Es ist aber sicher, daß, auch in geschäftlicher Hinsicht, die Kulturabteilungen der einzelnen Konzerne durch gemeinsame Arbeit mit dem Staat weiterkommen werden, da das Einzelinteresse der Gesellschaften in keiner Weise berührt würde.

Die Mithilfe der Tages- und der Fachpresse ist für diese Arbeiten unentbehrlich. Die Presse hat die kulturelle Mission der Schallplatte noch nicht erkannt, wenigstens kommt das Gegenteil nicht zum Ausdruck. Sie widmet dem Rundfunk ganz berechtigt täglich Spalten. Sie darf aber nicht vergessen, daß sich die Schallplatte noch in größerem Maße als der Rundfunk an viele Millionen unserer Volksgenossen wendet und immer und immer wieder beweist, daß die Schallplatte neben der Unterhaltung auch eine *erzieherische Mission* hat. Die Presse muß sich vor Augen führen, daß die Kultur- und Lehrplatten von dem laufenden Schallplattengeschäft getrennt werden und von ihr in ihren Besprechungen auch anders behandelt werden müssen. Das zeigt sich schon daran, daß neue Kreise sich neben den regulären Schallplattenhändlern speziell der Einführung und dem Vertrieb der Schallplatten angenommen haben. Nicht nur der Notensortimenter und der Buchhändler, sondern auch der Schulbuchverleger erkennen allmählich die Wich-

tigkeit der Schallplatte im Unterricht an und propagieren sie mittels ihrer Vertriebsorganisation. Die Presse muß daher mehr als seither zu diesen Fragen Stellung nehmen und sich bewußt sein, daß in diesem Fall der Schallplattenproduzent dem Verleger gleichzustellen ist, der für seine Arbeiten einer ernsten sachlichen Kritik durchaus zugängig ist. Nur in offener Zusammenarbeit unter Außerachtlassung aller Sonderinteressen kann dieses schwierige Werk mit Aussicht auf Erfolg weitergeführt werden. Den Nutzen von einer solchen Arbeitsgemeinschaft hat unser Volk und insbesondere die heranwachsende Generation.

CONRAD ANSORGE ZUM GEDÄCHTNIS

VON

RUDOLF MARIA BREITHAUPT-BERLIN

Seit langem bangte man um ihn. Zuweilen schien es, als sänge er sich selber den Schwanengesang. Aber immer wieder stand dieser Riese auf und stemmte sich trotzig dem unerbittlichen Schicksal entgegen. Nun ist es geschehen. Eine große Seele ging ein in das Reich der Schatten ....

Es war ein Besonderes in ihm und um ihn. Es ging ein Licht von ihm aus wie von den ersten Propheten und religiösen Mystikern. Er war Diener und Priester seiner Kunst. Diese Kunst war nicht von dieser Welt, sondern führte zu den Quellen alles Lebens — zur letzten Erkenntnis und Weisheit, zum Ewigen, Heiligen. Nicht das Klavieristische war das Große an Ansorge, sondern das, was dahinter oder darüber lag. Sein Spiel war innerstes Erlebnis, Dichtung, Traum. Er war ein Deuter heiliger Zeichen und wirkte »der Gottheit lebendiges Kleid« ....

Conrad Ansorge hatte Weltgefühl. Er hob das Werk aus dem Gemeinen, Materiellen empor. Sein Stil war überpersönlich, zeitlos. Daher die Wirkung des Allgemeingiltigen, des »So und nicht anders«, des Ewigen! Es war etwas unsagbar Keusches in seinem Spiel, etwas Primitives, Asketisches. Es lebte in ihm etwas vom Geiste des heiligen Franziskus von Assisi. Er war überhaupt eine merkwürdige Mischung von einem Präraphaëliten und einem prometheischen, modern-faustischen Wesen. Auch der alte »Pan« lebte in ihm. Aber das Dionysische ward geadelt durch das apollinische Maß. Dieser schwerblütige Koloß konnte türmen und kuppeln, aber nie verlor er das göttliche Formgefühl. Er konnte auch weinen; denn er hatte die Rührung und Einfalt des Herzens. Er wußte um das Leid der Menschheit — und litt darunter wie selten ein Mensch. So tropfte es unter seinen Händen oft wie Schmerz aus heiligen Wunden ....

War sein Genius in Schöpferlaune, so ging der Odem Gottes durch den Saal. Man vergaß, daß da ein Mensch saß und Klavier spielte. Andere konnten gewiß manches besser als er. D'Albert hatte den eherneren Rhythmus, Sauer die zuverlässigere perlendere Technik, aber keiner hatte die Transzendenz seines Tones. Dieser transparente, übersinnliche Klang war Ansorges Magie. — Er war die seltene Vereinigung heroisch-pathetischer und lyrisch-sentimentalischer Elemente. Noch einmal verband sich in ihm die große Idee mit der großen Form. Mochte er Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin oder Liszt darstellen, immer gab er die Synthese »Beethoven« in des Werkes monumentalster Form (»Appassionata«, »c-moll-Sonate« op. 111). Er war Geist vom Geiste Schuberts, nicht nur des spielseligen Musikanten, sondern besonders des Tra-

gikers, der die Visionen vom Tode erlebte (große B-dur-Sonate!). Er konnte mit Schumann über Blumenwiesen wandeln, ein Chopinsches Nocturne in schmerzhafter dunkler Glut verströmen lassen und uns den Virtuosen Liszt vergessen machen, um uns der Weihe seiner religiösen Mystik teilhaftig werden zu lassen. Das war seine Macht. Er stand über dem Stoff, weil er sich selbst überwunden. Die Form und die Formmittel waren ihm niemals Selbstzweck. Der Geist des Werkes war ihm alles, das Persönliche nichts. Ansorge war völlig posenlos. Es gab wohl keinen Künstler, der sachlicher, bescheidener, einfacher und natürlicher war. Diese ethische Kraft erhob ihn hoch über seine Zeit ....

Sein Spiel, sein Ton sind dahin. Sein schöpferisches Werk besteht. Ich glaube, es wird dereinst auferstehen und weithin leuchten über das Dunkel der Menschheit; denn auch hier rührt er an das Tiefste, was Menschengeist erdacht. Die Lieder von Dehmel, Mombert, Stefan George, Franz Evers, die noch ungedruckten Schätze Hölderlins, werden neben den Kammermusikwerken, dem Klavierkonzert und dem »Requiem« dem Besten zugezählt werden, was wir unser Eigen nennen dürfen.

Über den Freund und herrlichen Menschen, das »große Kind«, laßt uns schweigen. Er hatte der Liebe — so zwang er zur Liebe. —

URAUFFÜHRUNGEN

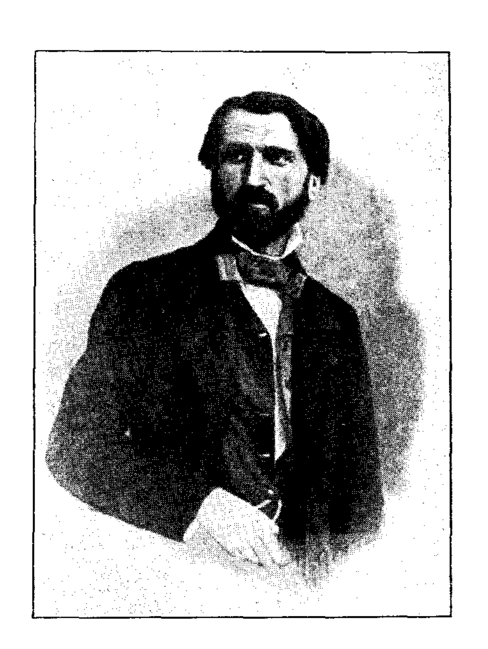
DMITRY SCHOSTAKOWITSCH: DIE NASE

URAUFFÜHRUNG IN LENINGRAD

VON EUGEN BRAUDO

Die Uraufführung der »Nase« war das musikalische Ereignis Leningrads. Hier handelt es sich um das glänzende Bühnenwerk eines blutjungen Musikers. *Schostakowitsch* ist in Deutschland nicht mehr unbekannt. Gelegentlich der Uraufführung seiner ersten Sinfonie durch Bruno Walter in Berlin wurde sein Name mit Auszeichnung genannt. Der Zweiundzwanzigjährige darf als der wohl hervorragendste Tonsetzer der U. S. S. R., als übersprudelnder Quell frischer Laune, als siegesmutige und geisterfüllte Produktionskraft begrüßt werden.

Gogols phantastische Novelle »Die Nase« ist ein spröder Stoff für die Bühne. Man kann sich kaum vorstellen, daß ein Zeitbild, in dem absurder Witz und beißende Ironie, bittere Wirklichkeit und unbezähmbare Fabulierlust hart zusammenstoßen, musikalisch verwertbar sein können. Und doch bot gerade diese Novelle eine ungeahnt glückliche Vorlage für die realistische Oper. Schostakowitsch sieht diese Erzählung als Satire auf das zaristische Rußland. Der Vorgang entwickelt sich so: Der Kollegienassessor Kowaljeff entdeckt eines Morgens, daß seine Nase den ihr von Natur angewiesenen Platz unbegreiflicherweise verlassen hat. (Das Erwachen Kowaljeffs ist eine der Glanzstellen der Oper.) Mit allen Kniffen der zaristischen Gendarmerieroheit (durch einen derbköstlichen Humor, illustriert) wird der desertierten Nase nachgejagt. Endlich, bei der Abfahrt einer Extrapost aus Petersburg, wird ein friedlicher Bürger als die geflüchtete Nase des Herrn Kowaljeff polizeilich ermittelt. Sofort tritt das Universalmittel des früheren Regimes: die Knute in Aktion, und der arretierte Bürgersmann — Kowaljeffs Nase — derart verprügelt, daß nur das corpus delicti, eben die Nase, von ihm übrigbleibt. Im Besitz seiner »moralischen Genugtuung«, mit der Nase am angestammten Fleck, spaziert Kowaljeff auf der Sonnenseite des Newskijprospekts dahin, ein Sinnbild ungetrübter beamtlicher Sorgenfreiheit.



Giuseppe Verdi



Giuseppina Strepponi



Herm. Leiser Verlag, Berlin

Conrad Ansorge
† 13. Februar 1930



G. Hoenisch, Leipzig, phot.

Telemaque Lambrino
† 3. März 1930

Es gehört ungewöhnlich viel Geist und Geschmack, dramatischer Spürsinn und musikalische Einfallskraft dazu, dieses Abenteuer bühnenmäßig glaubhaft zu machen. Über diese Eigenschaften gebietet Schostakowitsch in bemerkenswertem Maß. Dramaturgisch bewandert, übernimmt er Gogols Randbemerkungen zur Novelle und erhöht durch prächtige Gestaltung des szenischen Aufbaus die Theaterwirkung. Oft gibt eine einzige Redewendung Gogols mancher Szene das Relief. An einer Stelle wird selbst Dostojewskij (zur Charakterisierung des Dieners Iwan) herangezogen. Das Textbuch gleicht einem gelungenen Pasticcio nach Gogol. Überblicken wir die russischen Opern auf Gogolsche Texte, so finden wir entweder süßliche Romantik (»Die Mainacht« von Rimskij-Korssakoff und »Die Pantöffelchen« von Tschaikowskij) oder harmlosen Humor (»Der Jahrmarkt von Ssorotschinski« von Mussorgskij). Abseits jeglicher Romantik entwickelt sich die Handlung der »Nase«. Die Ironie in Gogols Sprache, das brutale Idiom der Polizisten gebären den musikalischen Tonfall. Liedmäßig wird wenig gesungen, eigentlich nur an zwei Stellen: beim Lied des Iwan (solistisch) und beim Ensemble der Polizisten (chorisch), letzteres in Borodinscher Art. Der Musiker Schostakowitsch, der auf radikalster Seite steht, spricht überscharf und akzentuiert absichtlich falsch; doch sind sämtliche 46 (!) Personen individuell profiliert. Ursprünglichste Frische belebt die Inspiration und bestimmt die Haltung der Vertonung.
Als Musterbild moderner Instrumentation wird das Orchester Schostakowitschs Geltung erlangen; der instrumentale Teil ist fast kammermusikalisch angelegt; der Tonsetzer bedient sich der Instrumente nur zu solistischen Aufgaben, einzig Streicher und Schlagzeug werden chorisch angewendet. »Romantisch« klingende Instrumente, wie Harfe und Celesta, räuspern und schnarchen unter Mitwirkung des Fagotts; die Holzbläser und das Blech, immer solistisch auftretend, werden dynamisch bis zum äußersten ausgenutzt und geben die strahlende Tonstärke eines großen Organismus. Der Einfluß Strawinskijs und (teilweise) Prokowjeffs ist allerdings nicht zu verkennen.
Die Aufführung im Leningrader Kleinen Operntheater (hier wurden einst Kreneks »Sprung über den Schatten« und sein »Jonny« gespielt) war glänzend. Leningrad phantasiereichster moderner Opernregisseur, Nikolai Ssmolitsch, der jüngst nach Moskau berufen ward, schuf mit denkbar einfachsten Mitteln: einer verstellbaren Bühnenbrücke, einer kleinen Drehbühne und rotierendem Dekorationsprisma ein täuschendes Abbild des früheren Petersburg. Die Massenszenen waren eine kaum überbietbare Regieleistung. Samuel Samossud, ein Musiker erster Ordnung, bemühte sich um die Partitur, die er zu höchster Klangpracht brachte. Deklamatorisch leisteten die Sänger in diesem wahnwitzig schweren Werk — man bedenke, daß zwei Hauptpartien mit geschlossener Nase gesungen werden müssen! — außerordentliches, allen voran Martin Schurawlenko als Kowaljeff: eine ergötzliche Type.

BERT BRECHT UND KURT WEILL: AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY

URAUFFÜHRUNG IN LEIPZIG

VON ADOLF ABER

Endlich hat *Bert Brecht* seine Demaskierung vollzogen. Nach diesem Abend kann kein Zweifel mehr darüber bestehen, mit welcher Absicht er sich in die Musik eingeschlichen hat: Er will, nachdem im Schauspiel kein Hahn mehr nach ihm kräht, seine anarchistischen Weisheiten auf dem Umweg über das musikalische Kunstwerk der Mitwelt verzapfen. Dieses Textbuch ist eine oberflächliche Sudelei. Es ist gemacht ohne Sinn für die Forderungen der Bühne, ohne Spur von Aufbau und Gliederung, von blut-

warmem Empfinden. Alles ist lebens- und menschenfern, konstruiert um einer armseligen Tendenz willen, der mit diesem Machwerk ein übler Dienst erwiesen ist.

»*Denn wie man sich bettet so liegt man, es deckt einen keiner da zu . . .*« Ich könnte mir denken, daß *Kurt Weill* diesen »Schlager« aus seiner Musik zu »Mahagonny« zwischen den Zähnen gepfiffen hat, als er heimwärts wanderte. Denn er ist schließlich bei dieser ganzen ärgerlichen Angelegenheit der Dumme. Hoffentlich ist nun der Wendepunkt in Weills eigenem und im zeitgenössischen Opernschaffen erreicht: Hoffentlich lernen er und alle, die es angeht, jetzt, daß ein Libretto doch keine ganz nebensächliche Angelegenheit ist, daß es sich nötig macht, mit literarischer Urteilskraft einen solchen Text zu prüfen, ehe man daran geht, musikalische Einfälle darin zu »investieren«. Kein Verleger würde es gedruckt, kein Theater es jemals aufgeführt haben, wenn nicht die Musik dazugetreten wäre. Weill sagt aus, daß ihn das Formale, das »Nummernmäßige« an diesem Stoff gereizt habe. Seine Begabung, das wissen wir schon seit dem Songspiel »Mahagonny« und seit der »Dreigroschenoper«, geht nach der Seite der ganz knapp gefaßten »Musiknummern«, wobei ihm alles Parodistische am meisten liegt. Weill ist sicherlich derjenige, der noch am ehesten eine Verschmelzung von Kunst- und Jazzmusik erreichen könnte. Er weiß eine Singstimme zu behandeln, er weiß einen Chor zu schreiben, und er weiß, was ihm nicht hoch genug angerechnet werden kann, das Orchester auf das zu charakteristischer Begleitung unbedingt notwendige Maß zurückzuschrauben. Jedes Wort auf der Bühne ist (ausgerechnet bei diesem Text!) klar verständlich, und Chor wie Solisten erhalten ihre musikalisch dankbaren Aufgaben in sehr weiser Verteilung über alle Akte. Aber es ist eben nicht möglich, zu einem geistlosen Text drei Stunden lang eine geistvolle Musik zu machen. Wäre Weill nur bei seinem »Songspiel« geblieben!

Walther Brügmann hat einst in Baden-Baden selbst das Songspiel »Mahagonny« inszeniert: lustig und parodistisch, ohne alle Tendenz. Warum nun auf einmal diese Gallenbitterkeit? Hat er damals in Baden-Baden mehr Rückgrat den Autoren gegenüber gehabt als heute in Leipzig? Seltsam: seit langem ist auf unserer Opernbühne nicht so »verabredet« gespielt worden wie gerade in diesem Stück, das nur mit übermütigster Improvisationskunst von der Langeweile zu befreien wäre. Vom eigentlichen Theater-»Spiel« war überhaupt kaum etwas zu spüren. Es blieb nur diese quälende, widerwärtige Tendenz, am meisten in den Schlußszenen, die denn auch den Skandal prompt hervorriefen. Auch musikalisch ging es so bitterbitterernst zu, daß einem wirklich jeder Gedanke ans Lachen verging. *Gustav Brecher* musizierte mit einer Akribie, als ob es sich um Mozart handelte! Sollte der aufgewandte Orchesterapparat doch eine Beweglichkeit im Sinne improvisierenden Begleitens zu pointiertem Chanson-Vortrag nicht möglich machen? Sollte das stilistische Vorbild der doch auch an den gewagtesten Stellen noch amüsanten Dreigroschenoper sich nicht doch erreichen lassen? In dieser Form der Uraufführung jedenfalls wird das Werk weder in Leipzig noch anderswo noch einmal in Szene gehen können. Zum Teufel auch mit den hetzerischen Projektionen *Caspar Nehers!* Einiger Einzelleistungen auf der Bühne ist noch zu gedenken: der Prachtleistung der *Dannenberg* als Witwe Begbick, der sehr dezenten Gestaltung der Jenny durch die *Trummer*, der Leistungen von *Beinert*, *Zimmer*, *Fleischer*, *Hauschild*, *Horand* und *Osterkamp* in den männlichen Hauptrollen. In Frack und Gesellschaftstoilette geraten auf einmal *Hans Lißmann* und *Ilse Koegeg* in diese Verbrecherwelt. Sie singen ein lyrisches Duett, mit oratorienhaftem Ernst und ach so sanfter Bläserbegleitung, daß man denkt, hier wird kein Wässerchen getrübt. Ein großer Teil des Publikums gab seiner berechtigten Entrüstung über die Zumutungen des Herrn Brecht leidenschaftlich Ausdruck.

✱ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✱

BERLIN

OPER

Nach langen Wochen voller Neueinstudierungen älterer Werke in allen drei Berliner Opernhäusern kam Anfang März in der Kroll-Oper endlich wieder einmal eine neue Oper zur Aufführung. *Ernst Kreneks* »Das Leben des Orest«, vor wenigen Wochen in Leipzig uraufgeführt, ist nun durch *Klemperer* den Berlinern vorgestellt worden. Krenek hat sich über die Entstehungsgeschichte dieses Werkes, über seine Ziele, seinen Stil in einem ziemlich ausführlichen Zeitschriftenessay ausgesprochen, der uns mancherlei willkommene Aufschlüsse gibt und kluge, einsichtige Gedanken aufweist. Wenn seine Musik den von ihm selbst aufgestellten Forderungen nur einigermaßen entsprochen hätte, so wären wir um eine gewichtige Oper reicher. Leider jedoch zeigt sich auch hier wieder, daß zwischen vorgefaßten Ideen, zwischen intellektueller Arbeit und zwischen der tatsächlichen Ausführung eines Kunstwerks gewöhnlich ein ganz beträchtlicher Unterschied besteht. Wir sind hier wieder bei der »großen Oper« angelangt, wie bei Meyerbeer und Verdi. Nichts mehr von der schon langweilig gewordenen »neuen Sachlichkeit« mit ihrer mageren, nüchternen Schlankheit und schmucklosen Schlichtheit, ihrer Scheu vor Prunk und Fülle, vor Pathos und Temperamentsausbrüchen, vor Buntheit, Masse, Effekt. Alle diese zehn Jahre lang für die Moderne quasi verbotenen Dinge sind nun wieder da. Man brauchte diesen Umschwung gar nicht einmal zu beklagen, wenn nur neben dem Prunk der alten großen Oper auch ihre Melodienfülle, ihre musikalischen Qualitäten wiedergekommen wären. Damit hat es allerdings bei Krenek noch gute Weile. Seine Absicht ist, den grauenvollen antiken Mythos sozusagen in unsere Zeit zu transponieren, mit jenem naiven und reizvollen Anachronismus, den wir etwa in den Christus-Historien eines Breughel und alter, treuherziger Nürnberger Maler um 1500 finden.

Mit dieser Absicht möchte er die Buntheit, Stillosigkeit und das reichlich eingemischte Vulgäre seines Stils motivieren. Der gänzlich unnaive, klug spekulierende Krenek darf sich indessen nicht auf jene alten, treuherzigen, in ihrer schlichten Menschlichkeit und naiven Schaffensweise rührenden Künstler berufen, die aus einer gänzlich verschiedenen Mentalität heraus schufen. Dem heutigen Durchschnittshörer will Krenek die Handlung familiär machen, und zu diesem Zweck vulgarisiert er seine Musik, steigt er zum Niveau der Masse hinab, sucht er sie mit allen dafür ihm tauglich erscheinenden Mitteln zu fesseln. Seinen alten Griechen zieht er moderne Kleider an, läßt Agamemnon mit preußisch-militärischem Schneid seine faschistische Leibwache kommandieren; er läßt seine Griechen vom König bis zum letzten Lumpen sich unentwegt am Jazz ergötzen, ganz egal, was immer auf der Bühne passieren mag. Das Modische herauszustreichen, entfaltet er eine enorme Betriebsamkeit, und Jux gibt es die Menge in dieser Tragödie. Kalte Spekulation führt hier die Feder, und nur hier und da merkt man der Musik tiefere, innere Beteiligung an. Die Tendenz des Ganzen ist völlig unklar, da Parodie und Ernst so durcheinandergemischt sind, daß man kaum je weiß, wo das eine anfängt und das andere aufhört. Zudem gehört Wahllosigkeit der Mittel, künstlerische Skrupellosigkeit, Leichtfertigkeit und Mangel an Geschmack in dieser Musik offenbar zum guten Ton. Welch ein Durcheinander der verschiedensten Schreibarten, von Mendelssohn zu Wagner, Mahler, Strauß, Strawinskij, Parodistik à la Hindemith, ein bißchen Schönberg, Liedertafelei, Wandervogelweis, Niggersong, Jazz-Gedudel usw. So kann von Stil und künstlerischer Haltung nur sehr bedingt die Rede sein. Muß man also diesem Orest den Ehrentitel eines vollwertigen Kunstwerks versagen — wie dürftig nimmt sich dies geräuschvolle Gemengsel neben Strauß' Elektra, ja sogar neben Strawinskijs Ödipus aus, von Gluckscher Iphigenie ganz zu schweigen — so ist dennoch nicht zu verkennen, wieviel Geschicklichkeit und musikalisches Können in dieser Partitur steckt. In der Fülle platter Einfälle erscheint ab und zu eine Strecke, die aufhorchen macht. Es gibt sogar Momente der Größe, etliche Aktschlüsse sind pompös gesteigert, die Faust eines geborenen Dramatikers schlägt bisweilen dazwischen, und in rein Klanglichem ist man vielfach gefesselt. Es fehlt keineswegs an Talent, an Erfindungsgabe und Können, wohl aber an künstlerischer Gesinnung, an Ethos, um eine neuerdings in Verachtung gefallene, altmodisch erscheinende Forderung wieder hervorzuholen, die aber, wenn nicht die Zei-

chen trügen, nicht mehr sehr lange altmodisch und unzeitgemäß bleiben dürfte. Der Schwerpunkt liegt bei Krenek überhaupt nicht im Musikalischen, sondern im Theatralischen, und dafür bringt er die Fülle von Fähigkeit mit. Ein reines musikdramatisches Kunstwerk ist ihm bisher versagt gewesen, wahrscheinlich sogar hat er gar nicht danach gestrebt. Für das etliche Etagen tiefere Genre der unterhaltsamen, bunten, kräftig bewegten Theatralik dagegen ist er der rechte Mann, und wenn man sich damit begnügt, so darf man ihm reichliches Lob spenden. — Die Aufführung in der Staatsoper am Platz der Republik ist vorzüglich zu nennen, soweit *Klemperers* Verantwortung reichte. Der Dirigent leistete von allen Beteiligten weitaus die beste Arbeit, in seiner energischen, anfeuernden, überlegenen Leitung. Von den Solisten wurde viel und laut, aber zumeist nicht gerade hervorragend gut gesungen. Es sind zu nennen *Krenn*, *Erik Wirl*, *Marie Schulz-Dornburg*, *Moje Forbach*, *Käthe Heidersbach*, *Martin Abendroth*, *Cavara*, *Roth* in den Hauptrollen. Die Chöre von *Rankl* und *Niedecken-Gebhard* musikalisch und szenisch vortrefflich einstudiert. Der szenische Rahmen (Bühnenbilder von *Giorgio di Chirico*, Kostüme von *Theo Otto*) soll an Wirksamkeit zurückbleiben hinter dem Vorbild der Leipziger Uraufführung, der ich selbst nicht beigewohnt habe. *Legals* gewandte Spielleitung war auf die Lebendigkeit der Massenentfaltung mit gutem Gelingen gerichtet. Der Publikumserfolg der ersten Aufführung war sehr stark. Das entscheidende Wort für den Erfolg wird jedoch erst das zahlende Publikum bei den Wiederholungen der Oper sprechen.

Wilhelm Furtwängler, in Berlin erst seit letztem Sommer gelegentlich als Operndirigent tätig, brachte als drittes Werk nach seinen großartigen Lohengrin- und Tristan-Aufführungen nunmehr *Figaros Hochzeit* an der Städtischen Oper. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man eine jede dieser Aufführungen als ein wahres Festspiel charakterisiert. *Furtwängler* gelang das Kunststück, den großen, intimen Stimmungen sehr ungünstigen Raum des Charlottenburger Opernhauses völlig vergessen zu machen. Er musizierte mit unübertrefflicher Feinheit, Klarheit und mit beglükkender Schönheit; der Schwerpunkt ruhte dabei mehr auf diesem beseelten Musizieren als auf den dramatischen Forderungen und Akzenten. Ein Ensemble erlesener Stimmen half bei dieser vollendeten Klanggestaltung der Mozartschen Partitur mit jenem Eifer, jener Durchgeistigung und jenem edlen Wettstreit, die zu den seltenen Erlebnissen des Opernfreundes gehören und nur bei ganz außergewöhnlichen Gelegenheiten sich einstellen, unter dem zwingenden Einfluß eines rein geistig wie musikalisch überlegenen Führers. *Maria Ivogüns* Susanne ist ein Meisterstück hinreißender, anmutiger Darstellungskunst und vollendeter Gesangskunst. *Anton Baumann*, gesanglich gut, ist darstellerisch ein etwas zu behäbiger Figaro. Vornehm wie immer die Gräfin der *Delia Reinhardt*; *Marguerite Perras* als Cherubin von ganz ungewöhnlichem gesanglichen Charme; *Reinmar*, wie immer, ein Belkantist von hohen Graden, ist als Graf ein wahrer Kavalier alter Schule. Auch die Nebenrollen waren vorzüglich besetzt.

Ein zweites Mal entzückte die *Ivogün* in der Städtischen Oper die Berliner Opernfreunde, als sie in *Ambroise Thomas'* bejahrter, aber wie es scheint, noch immer unentbehrlicher »*Mignon*« zum ersten Male nicht die Philine, sondern die Mignon sang, die schon etwas fadenscheinig gewordene Partie durch ihre Kunst der Darstellung und des Gesanges aus den Niederungen der billigen Sentimentalität in die Höhe einer wahren Kunstleistung hebend. Auch bei dieser Gelegenheit bewährte sich ihre Gegenspielerin, *Marguerite Perras*, als Philine in bemerkenswertem Maße. Die Aufführung in der Städtischen Oper unter *Dr. Stiedrys* Leitung war auch in allem Übrigen von bemerkenswerter Güte und dürfte das populäre Werk in der Gunst des Publikums von neuem befestigen. Es ist letzthin die Mode geworden, die Mignon sehr von oben herab als einen Schandfleck der deutschen Opernbühne zu verachten. Man braucht indes gegen die offenkundigen Schwächen des Werkes nicht taub zu sein und kann doch finden, daß es eine Fülle sauberer, angenehmer, stimmgerechter Musik enthält und innerhalb gewisser, nicht zu weiter Grenzen durchaus schätzenswert ist. *Hugo Leichtentritt*

KONZERT

Sinfonie-Konzerte

Es ist diesen Monat weder über ein Sinfonie-Konzert Kleibers noch Klemperers zu berichten: Kleiber sammelt, in entscheidenden Zeiten fern von Berlin, unentscheidende Lorbeeren in Rom und Bukarest; Klemperer ist mit der Vorbereitung von Kreneks »Leben

des Orest« und dem Philharmonischen Chor beschäftigt. Dafür treten ein paar Konzerte auswärtiger Dirigenten ein, eins davon geleitet von *Dimitri Mitropoulos* aus Athen, aber in Berlin, wo er Schüler Busonis und ein paar Jahre Repetitor an der Staatsoper war, nicht unbekannt. Den stärksten Eindruck machte er als Dirigent und Dirigenten-Pianist. Wie er Prokofieffs Drittes Klavierkonzert, das zwischen maschinellem Übermut und echt russischer Farbigkeit in der Mitte schwebt und einen Variationensatz enthält, der jenseits von Alt und Neu einfach gute Musik ist, — wie er es spielte und vom Flügel aus wahrhaft führte, das ist eine der stärksten Talentproben, die ich überhaupt erlebt habe. Der Komponist Mitropoulos ist, zum mindesten in dem vorgeführten Concerto grosso C-dur von 1927, ein Konstrukteur. Die vier Sätze des Werkes, jeder klanglich gesteigert, jeder auf anderer konstruktiver Harmonik beruhend (wobei die Terz gerade so aharmonisch verwendet ist wie Quint, Quart oder Sekund), pflegen die typische, maskenhafte, neutrale Thematik der »altklassischen« Periode der Neuen Musik, hinter der die eigentliche temperamentvolle Musikerpersönlichkeit nur mit Mühe zu entdecken ist. Im Schlußsatz entdeckt man Strawinskij.

Vom Konzert Rudolf *Siegels*, des Krefelder Generalmusikdirektors, hab' ich Berlioz' »Phantastique«, eins seiner Leibstücke, leider nicht mehr gehört, nur Liszts salonhafte »Malediction« (lucus a non lucendo) für Klavier und Streichorchester, deren mit echt Lisztschen Schwierigkeiten überladenen Solopart Eduard *Erdmann* mit einer überraschenden und bezaubernden Leichtigkeit spielte, und Maurice Ravel's »Bolero« — ein Stück blendender Orchestertechnik, das man nicht mit moralischer Geste abtun sollte, weil es jedem gefallen, jeden zur Heiterkeit zwingen muß: den Dirigenten, der das mit überlegener Virtuosität ausbreitete und steigerte, die Musiker, die man um ihre Parte beneidet, und das Publikum. Es ist ein primitives und zugleich raffiniertes Crescendo-Stück, hartnäckig wiederholte Volksmelodie, über Tonica und Dominant unaufhaltsam, in breitem Atem entfaltet: man muß Mut haben dergleichen zu machen, aber auch Ravels blendendes Können. Eine andere Novität, Philipp *Jarnachs* »Vorspiel für Orchester«, leitete der Komponist selber. Es ist ein gemessenes Marschstück dunklen und pathetischen Charakters, das nach einer erlesenen lyrischen und einer explosiven Episode mit gesteigerter Wucht zum ersten Rhythmus zurückkehrt: kein Takt ungefühlt, unorganisch; ein großes Stück echter Musik.

Max *Rudolf* vom Deutschen Theater in Prag hat uns als »Welt-Uraufführung« (bravo: das gibt es jetzt also auch im Konzertsaal!) Alexander W. Mossolows »Eisengießerei, Maschinenmusik«, op. 19, mitgebracht: eine akustische Studie etwa im Stil der Filmmusiken Meisels, nur solider gearbeitet und erstaunlich gut beobachtet. Aber ein Besuch bei Krupp vermittelt sicherlich noch treuere Eindrücke. Tschaikowskijs Vierte gab, soweit ich sie hörte, Rudolf nur in den ungefähren Umrissen, ohne die letzte Feilung. Und Franz von *Vecsey* spielte Bruchs g-moll-Konzert mit all der geigerischen Wohlerzogenheit, die ihm seit Jahren unverändert eigen ist.

Michael *Taube*, in seinem 4. Kammerkonzert, hat uns einmal auch den Sinfoniker Mozart kammermusikalisch nahe bringen wollen. Aber wenn in den großen Sinfoniekonzerten unserer »prominenten« Dirigenten das mozartische Orchester immer zu groß ist, weil es eben ohne neun Kontrabässe nicht geht, so ist das *Taubesche* Orchester mit einem Kontrabaß und zwei Celli für die Jupiter-Sinfonie eben doch zu klein. Sie kam hübsch, niedlich, klar, manchmal, wenn *Taube* sich auch erlaubte agogische Dehnungen versagt, sogar hart; aber ohne die Substanz, die Fülle, die Macht des Klanges; indes das Violin-Konzert in D (218), von Zlatko *Balokovic* mit feiner Pikanterie gespielt, den vollen Reiz der Beweglichkeit und Akkuratesse hatte. Ein Stückchen Kirchenmusik, das *Taube* dann noch bot (und das noch einige Proben vertragen hätte), war für Berlin eine Seltenheit: die »lauretanischen Litaneien« Mozarts von 1774, für Chor, Orchester und zwei besonders hervortretende Soli (sehr fein gesungen von Else *Jülich*) und Tenor (Paul *Féher*). Es ist reinster Konzertstil, fast Theaterstil, der gleichsam als Bühne der Empore einer Rokoko-Kirche bedarf: ein ganz aus der Zeit geborener »Mozart«.

Bruno *Walter* brachte aus seiner jetzigen Wirkungsstätte Leipzig ein neues Werkchen mit: die Serenade op. 19 für kleines Orchester von Kurt *Thomas*, dem Manne der »Markus-Passion«, dem Leipziger Musiker der Jugendlichkeit und Traditionsfülle. Auch hier, in diesem bereits einige Jahre alten Opus, gebärdet sich der Most nichts weniger als

absurd, sind die Beziehungen und Bindungen mit Händen zu greifen. Ein kleiner Marsch, aus Fanfarenmotiven und leis angedeuteten Jazz-Rhythmen zierlich gewoben; ein Ständchen mit Regerschem Liedthema, auch so ziemlich Regerisch variiert; ein halb graziöses, halb humoristisch-wehleidiges »Tänzchen«; lyrische »Zwiesprach«, die sich zu Bachscher E-dur-Seligkeit steigert; Rückkehr zu einer kunstvollen Variante des Marsches — das Ganze ein Stückchen Fremdartigkeit, manches etwas spießig, aber vieles fein, harmonisch, erlesen und gebrochen, und alles mit melodischem Anstand und kontrapunktlicher Sicherheit gemacht, nur etwas kompromißlich und unjugendlich bei aller Jugendlichkeit. Man kann dergleichen nicht mit vorsichtigeren und zarteren Fingerspitzen anfassen als es durch *Walter* geschah. Seinen Inhalt gewann der Abend allerdings erst nach diesem Hors d'oeuvre: mit Mahlers G-dur-Sinfonie. Sie war immer eins von *Walters* Meisterstücken, aber ich glaube sie auch von ihm noch nie mit größerer innerer Bewegtheit gehört zu haben. Walter wird — das ist nicht ohne Gefahr — immer weicher; er mildert schon die Grellheiten des ersten Satzes, des Schellenmotivs, gewisser Überraschungen der Durchführung, des skurril-melancholischen Scherzos mit der verstimmten Geige; aber die unwahrscheinliche und unwirkliche Schubertsche Sphäre, in der das ganze Werk schwebt, wird ganz durchsichtig, ganz klar. Und Maria *Ivogün* singt das Solo des Schlußsatzes... Sie singt vorher die Arie der Zerbinetta aus Richard Straußens bezauberndstem Werk, der »Ariadne«, mit einer unnachahmlichen Leichtigkeit, Musikalität, Natürlichkeit; man wird der Schwierigkeiten, die überwunden sind, nicht mehr inne; das Singen ist für dies kleine Weltwunder keine Kunst mehr, sondern eine Funktion, wie das Schauen, Atmen, Sprechen.

Innerhalb von kaum 14 Tagen hat Berlin zwei Aufführungen von Beethovens Missa solemnis gesehen, die eine durch Furtwängler; die andere durch Klemperer. Es geht uns nichts an, wie es zu dieser Duplizität der Ereignisse hat kommen können, wer von den beiden Dirigenten den Plan zuerst in petto gehabt, wer ihn zuerst angekündigt hat. Es genügt zu sagen; daß die Erde Raum für alle hat; daß Berlin groß genug ist, um sich je zwei ausverkaufte Aufführungen des gleichen Werkes leisten zu können; daß es sich nicht um den Wettstreit zweier Dirigenten handelt, sondern um Beethoven, um das Werk. Ein jeder macht seine Sache so gut wie möglich, und beide haben sie gut gemacht. Furtwängler bringt — und das ist ja das Geheimnis seiner Beethoven-Interpretation überhaupt — das ungeheure, exzeptionelle Werk auf eine einfache Formel, auf die Formel der äußersten, freilich durch das feinste Klangempfinden regulierten Unmittelbarkeit des Gefühls. Er hebt es dadurch über den Zwiespalt zwischen Kirchlichkeit und Rationalismus gleichsam hinaus. Dieser Zwiespalt besteht: auch Beethovens Missa ist, wie ein paar andere Kunstwerke höchster Art, uneindeutig, inkommensurabel, man wird nie ganz mit ihr »fertig werden«. So widerspruchsvoll es klingen mag: Beethoven war bei ihrer Konzeption und Ausführung zugleich religiös und irreligiös, stand in und über seiner Schöpfung; sie ist gleichzeitig Kirchenmusik und subjektives Bekenntnis, wie alle Meßkomposition, auch die des gläubigen Bruckner — nur daß Beethoven als Kind einer auf der Schneide zwischen Rationalismus und Romantik stehenden Zeit, als kritische und ethische Persönlichkeit von bewußter Einzigkeit und Unabhängigkeit, es schwerer gehabt hat als sonst irgend ein Komponist kirchlicher Musik. Er kann über ihre Mysterien nicht mehr hinwegkomponieren, wie Haydn und Mozart; er ist der einzige, der die »Wandlung« zwischen Sanctus und Benedictus wirklich in Musik gesetzt hat; er hat dies Ungeheure gewagt. Deshalb die Spannung und Anspannung des Ausdrucks, der Jubelkrampf des Gloria, die Ekstatik des Credo, das sich den Blick ins Reich ewiger Seligkeit erkämpft, ihn in den Bereich der Möglichkeit reißt. Aber welche Katholizität im Kyrie, im Benedictus, im Incarnatus mit der leibhaftig schwebenden Taube! Selbst das problematische Agnus Dei mit seiner Kriegsmusik, in der Beethoven kritisch ganz frei zu werden scheint, zum Entdecker des archimedischen Punktes jenseits von Kirchlichkeit und Unkirchlichkeit — wir verstehen wieder die Wahrheit und Naivität dieser Bitte auch um »äußeren« Frieden.

Furtwängler läßt das »Katholische« der Missa — die man in Wien, in Osterreich noch heute als kirchliches Werk im Rahmen der Liturgie hören kann — unbetont; die Introduktion zum Benedictus, jene »Wandlung«, gibt er mit unendlicher Klangfeinheit, aber ohne den Inbegriff ihres Geheimnisses. Aber mit welcher inneren Festigkeit gibt er das Credo,

mit welcher inneren Andacht Kyrie und Sanctus, mit welcher Ergriffenheit und Entsinnlichung das Benedictus! Wie mächtig faßt er Gloria und Sanctus bis zur letzten Ekstase zusammen, wobei er gewisse Bedachtheiten — etwa das besinnliche Tempo des ersten »et vitam« ganz im Strom seines Gefühls aufgehen läßt! Er hat den ganzen Gefühlsgehalt des Werks, seine ganze dramatische Aufgewühltheit offenbart, ohne an irgend einem Punkt ins Barocke, in Theatralik zu verfallen. Und er hatte es in einem Punkt technisch schwerer als Klemperer: darin, daß er es mit einem übernommenen, nicht von Urbeginn an durch ihn vorbereiteten Vokalkörper zu tun hatte; dem Bruno Kittel'schen Chor. Aber es war nichts zu merken; der Chor in ausgezeichneter Form, lag ebenso fest in seiner Hand wie das herrliche Orchester. Unter den Solisten sei, nicht bloß wegen der Umfänglichkeit ihres Parts, Rosette *Anday* an erster Stelle genannt; unvergeßbar etwa der Einsatz des »Incarnatus«, bei dem ein Wunder Klang und Stimme wird. Für Mia Peltenburg sprang Lotte *Leonard* ein, mit all ihrer Musikalität, aber auch mit all der äußerlichen Fanfarenhaftigkeit von Stimme und Vortrag — kein stärkerer Gegensatz als im Benedictus das zarte Geigensolo *(S. Goldberg)* und diese Verweltlichung. Karl *Erb* stimmlich zurückhaltend, stilvoll wie immer; sehr tüchtig Fred *Drissen.*

Es war zu vermuten, daß Klemperer es anders machen würde als Furtwängler — und der Vergleich mit Furtwängler ist ebenso unumgänglich als fruchtbar. Furtwängler geht aus vom Orchesterklang, er verliert zum mindesten das reiche Klangerlebnis des Orchestralen neben dem Vokalen niemals »aus dem Ohr«. Klemperer geht völlig aus vom Chor, dessen Leistung ja ganz sein Werk ist; der Chor, in einer herrlichen Stimmenverfassung, gerundet, homogen, blühend selbst in den äußersten Regionen der Sopranhöhe, spricht das eigentliche Erlebnis der Messe aus, die Soli führen ihn nicht, sondern wachsen aus ihm heraus, und nur im Benedictus stehen sie im Vordergrund; es gibt ein paar Stellen überwältigender Wirkung: der stürmische und doch klare Einsatz und Schluß des Gloria, die Virtuosität des »et ascendit«. Wäre nicht diese liebevolle Ausarbeitung bis ins kleinste, Klemperers Verfahren wäre beinahe summarisch: er nimmt alle Tempi bewegter als Furtwängler, der Beginn des Credo wird fast marschartig, das Agnus fast zur dramatischen Szene. Die Gliederung der Sätze scheint einfacher zu werden, etwa das Gloria eine simple Liedform zu gewinnen, genau so wie die Dynamik sich vereinfacht: wo Furtwängler zwanzig Abstufungen des Forte kennt, begnügt Klemperer sich mit einer einzigen, und etwa im Benedictus wird dies Forte zum martialischen Schlag. Wo Furtwängler fast unmerkliche Übergänge findet, etwa von Christe zum zweiten Kyrie, stellt Klemperer die Teile einfach nebeneinander, er »musiziert« die Messe, er geht über hundert einzelne Ausdruckshaftigkeiten hinweg. Aber das Werk wird dadurch nicht kleiner, und wenn nicht alle, so führen doch einige Wege nach Rom. Bei den Solisten hatte sich nur die Besetzung des Soprans geändert: Käte *Heidersbach* sang ihren Part mit untadeliger Musikalität und Gesangskunst und einer wohltuenden Schlichtheit und Unvordringlichkeit; vor dem tenoralen und Baßpart: Karl *Erb* und Fred *Drissen* trat wieder der beglückende Alt Rosette *Andays* hervor. Schön, beinahe zu zurückhaltend das Solo Wilfried *Hankes;* bewundernswert das Orchester in seiner völligen »Umstellung« auf den Willen Klemperers. *Alfred Einstein*

* * *

Orchesterkonzerte

Das siebente Philharmonische Konzert. Furtwänglers Erfolge beruhen, die Qualitäten des Musikers natürlich vorausgesetzt, auf der heute fast beispiellosen Autorität als Leiter des ihm blindlings und hingebungsvoll folgenden Orchesters. Darin ist er der wahre Erbe von Arthur Nikisch. Was seine Interpretation anbetrifft, kann man ihn nicht unfehlbar bezeichnen, weil er viel mehr Künstler aus Gefühlssphären ist, als es frühklassische und auch moderne Werke im Vortrag erlauben. Sein Bach letzthin, die D-dur-Orchestersuite, hätte z. B. sehr wohl etwas klassisch kühler sein können, so großgefügt und zauberhaft klangschön die Einzelsätze auch gewirkt haben. Das Orchester und sein Dirigent waren dagegen bei Strawinskijs farbenglühendem, im Impuls beinahe orgiastischem Frühwerk »Le sacre du printemps« so recht in ihrem Fahrwasser, und es kam eine ganz glänzende Aufführung zustande. Übrigens wurde diese, aus tänzerischem Elan konzipierte, »Frühlingsweihe« in einer von Strawinskij retuschierten Neufassung von 1929 gespielt.

Joseph Szigeti war mit seinem eminenten geigerischen Können und noblem Künstlertum der Solist des Beethovenkonzertes.
Auch das fünfte Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde unter Direktion Dr. Ungers erreichte höheres künstlerisches Niveau. Das will etwas heißen, denn die Berliner Philharmoniker reagieren nur auf Dirigenten von einiger suggestiver Kraft. Das Programm begann mit der von Gustav Mahler bearbeiteten und aus Bachschen Orchesterpartiten zusammengestellten viersätzigen Konzertsuite und führte über das vierte Klavierkonzert von Beethoven zur c-moll-Sinfonie von Brahms. Der an Stelle des erkrankten Adolf Busch mitwirkende Solist Walter Gieseking hatte mit dem G-dur-Konzert natürlich großen Erfolg, obwohl er das Andante etwas zu sehr romantisierte. — Recht mäßig diszipliniert spielten die Philharmoniker dagegen im vierten Konzert der Brucknervereinigung unter dem Dirigenten Dr. F. M. Gatz (E-dur-Sinfonie von Bruckner), soweit ich das am Finalsatz und am darauffolgenden Beethovenschen Klavierkonzert in Es-dur habe beobachten können. Autorität läßt sich eben mit Eifer und schöner Geste allein nicht erzielen! Durch die zwingende Energie des Solisten Frederic Lamond bekam jedoch das Beethovenkonzert allmählich festeren Zusammenhalt und das Format einer großen Leistung.
Auch das Berliner Sinfonieorchester ist mit einigen Veranstaltungen unter wechselnden Dirigenten zu erwähnen. Der Abend des jungen Pianisten Herbert Pollack, der Konzerte von Beethoven (G-dur) und Liszt, ferner M. de Fallas »Nächte in spanischen Gärten« und K. H. Pillneys »Divertimento« op. 2 schon sehr anständig bewältigte und sicherlich eine Zukunft hat, stand unter dem sicheren Zepter Dr. Kunwalds. — Eins der ständigen Sonntagskonzerte wurde von Kurt Singer geleitet. Der von ihm vortrefflich geschulte Chor der Berliner Ärzte ließ sich nämlich mit Bruckners »Te Deum« und dem Mendelssohnschen Chorwerk »Walpurgisnacht« hören, unterstützt durch namhafte Gesangssolisten, wie Käthe Ravoth, Paula Lindberg und Wilh. Guttmann. Die künstlerisch hochstehende Veranstaltung ist dem erfolgreichen Herbstkonzert Singers (Bach-Kantaten) ebenbürtig anzureihen. — Das Konzert von Joe Balay mit dem Berliner Sinfonieorchester konnte ich nur im ersten, dem solistischen Teil hören. Dieser Dirigent hat zugenommen an Orchesterroutine, sich aber leider in seiner ein wenig trockenen, temperamentlosen Art zu dirigieren, nicht verändert. Anneliese Hasselmann spielte sehr ordentlich (nur die linke Hand dominierte manchmal zu sehr) ein Mozartsches Klavierkonzert; der ebenfalls mitwirkende Tenor Hans v. Brandenburg brachte mit hübscher, helltimbrierter, aber noch etwas naturalistisch behandelter Stimme Arien aus »Zauberflöte« und »Fidelio« zum Vortrag.
Ein kurzes Wort der Ermunterung dem Bachorchester, das eine seit einigen Monaten bestehende Kammermusikvereinigung des Deutschen Musikerverbandes Berlin ist und unlängst in einem Konzert unter Leitung von Dr. W. Herbert sehr befriedigend musiziert hat. Aus dem Programm erreichte ich ein von W. Drwenski gemeistertes Orgelkonzert von Händel und das Bachsche Violinkonzert in E-dur, dem der hochbegabte junge Diez Weismann Form und geigerische Haltung gab.

Kammermusik und Violine

Die letzten Konzerte des spieltechnisch glänzenden Guarneri-Quartetts und des ebenfalls renommierten Mayer-Mahr-Trios braucht man nur zu vermerken; das Programm war beidemal ziemlich konventionell. Das Budapester Trio spielte in einer Sonntagsmatinee u. a. ein neues Klaviertrio von dem Holländer Willem Pijper, dem zwar keine hinreißende Eingebungskraft, aber eine saubere, von impressionistischen Einflüssen und eklektizistischem Geschmack geleitete Faktur nachzusagen ist. Das Trio der Brüder Cherniavsky spielte gangbare Literatur in einer seit dem Vorjahre bemerkbar gewachsenen Fähigkeit zur kammermusikalischen Prägnanz und Lebendigkeit des Vortrags.
In der Kunst des Violinspiels war unbestreitbar das Konzert von Jacques Thibaud das stärkste Erlebnis der letzten Wochen. Bewundernswert seine ebenso virtuose, wie nuancenfeine Technik, sein graziöser und dabei stets musikalisch reicher und kraftvoller Stil, der namentlich dem Mozartschen D-dur-Konzert äußere Schönheit und künstlerische Reife verlieh. Auch Emil Telmanyi zählt heute schon zu den Geigern von Rang; hohes technisches Können und persönliche Gestaltungsfähigkeit zeichnen seine Vorträge (Bach, Händel) stets wieder aus. Bei S. Dushkin stehen virtuose, violinistische Vorzüge zwar noch im Vordergrunde des Eindrucks, aber die künstlerische Abklärung ist bei einem

derartig echten Talent nur eine Frage der Zeit. Der noch unbekannte Harry Melnikoff hat bei seinem Auftreten so viel Beachtung gefunden, daß man ihn später gern wieder hören wird. Noch zwei junge Violinistinnen von bemerkenswertem Talent. Die Argentinierin Anita Sujovolsky ist schon früher wegen ihrer rassigen, ganz ursprünglichen Violinbegabung aufgefallen und bestätigte diese günstige Meinung neuerdings mit einer anspruchsvollen Vortragsfolge: Nardini, Bach, Hindemith usw. Das technisch fortgeschrittene Spiel Erika von der Hagens äußert sich mehr liebenswürdig als zigeunerhaft hinreißend. Immerhin stehen ihre Leistungen über dem üblichen Durchschnitt.

Gregor Piatigorsky zählt nicht umsonst zu den hervorragendsten Künstlern der Kniegeige. Er hat heute die Stufe der Meisterschaft erreicht und erfreut sich großer Zugkraft, obwohl man bei strenger Kritik seine etwas feminine Art für Bachs unromantische, beinahe abstrakte Kristallklarheit (Suite, G-dur) nicht ohne Bedenken billigen kann. Eva Heinitz, ein begnadetes Menschenkind als Spielerin und gestaltende Künstlerin, hat eine fast männlich anmutende Kraft, ohne indessen der lyrischen Wärme des Tones verlustig zu sein. In ihrem Programm standen drei, von Kodaly vortrefflich für Cello bearbeitete Bachsche Choralvorspiele, neben Werken von Vivaldi, Beethoven und Brahms.

Klavierabende

Wilhelm Backhaus hat sich endlich in dem skeptischen Berlin so weit durchgesetzt, daß er einen vollen Saal mit besetzten Podiumplätzen erzielt. Sein Beethoven (op. 13; op. 27, Nr. 2; op. 53) erklingt in großer Spannweite des Darstellungswillens und in klassisch gemeißelter Politur. Seiner Meisterschaft können sich selbst unentwegte, unzeitgemäß gewordene Schwärmernaturen unter den Hörern, nicht entziehen. Der Pariser Pianist Robert Lortat, ein höchst agiler und überlegener Spieler, absolvierte eine fesselnd gestaltete, von musikalischer Aktivität durchpulste Debussy-Folge, wozu er, beweglichen Geistes voll, treffende plaudernde Randbemerkungen über Debussy als reizerregendes Beigericht reichte. Die Leistungen der weiter zu nennenden Pianisten folgen in einigem Abstand. Hans Erich Riebensahm ist noch nicht altersreif genug, um mit seinen schönen pianistischen Anlagen schon letzte Möglichkeiten zu erschöpfen (Bach; Chopin; Etüden). Ein ebenso ernst zu nehmendes Klaviertalent wächst in Heinz Fischer heran, der sich u. a. in Schubert (Sonate op. posth. B-dur) gut zu vertiefen verstand. Auch den jungen, grundmusikalischen Gerhard Willner wird man mit Interesse weiter verfolgen. Einige unbekannte Ausländer nenne ich unter starkem Vorbehalt als aussichtsvolle Anwärter: Sidney Sukoenig, Alexander Brachocki, Ivan Noc und E. Pavaroff.

Unter den Pianistinnen der letzten Zeit und vielleicht unter den klavierspielenden Frauen überhaupt steht Frieda Kwast-Hodapp obenan. In der federnden Sicherheit ihres körnig vollen Klaviertones und in der Größe ihrer künstlerischen Konzeption kommt ihr wohl keine Rivalin ganz gleich. Auf dem Programm standen außer Sonaten (Beethoven usw.) noch reizend vorgetragene kleine Sachen von Rameau, Haydn, Mozart, Wagenseil und Weber. Dieser bedeutenden Künstlerin gegenüber können unausgereifte, junge Pianistinnen wie die sehr begabte Lili Kraus (Beethoven op. 109), die weiterhin erwähnenswerten Adele Markus, Dolores de Vasconcelles und Virginia Mc Lean nur eben genannt werden.

Sänger und Sängerinnen

Den zahlreichen Sängerinnen stellen sich nur verhältnismäßig wenig Konzertsänger zur Seite (der stimmbegabte Sänger geht gewöhnlich zur Bühne). Rudolf Watzke ist schnell zur Prominenz aufgerückt, dank seiner Stimmanlage und seiner, die klangbeseelte Baritonstimme drucklos führenden Technik. Wozu noch musikalische Fähigkeiten kommen, wie er mit Liedern von Strauß, Wolf und Brahms wieder nachwies. Der Bariton von Fritz Kauffmann besitzt ausreichendes Volumen und befriedigende Ansatzsicherheit; aber es fehlt ihm zur großen Wirkung die klangsinnliche Beifärbung. Als Künstler steht Kauffmann auf musikalisch gefestigtem Boden.

Das Konzert von Maria Philippi, einer immer noch erstaunlich gut singenden Berühmtheit seit vielen Jahren, bekam durch die Mitwirkung des Cellisten P. Grümmer und des Organisten G. Ramin kammermusikalisches Gewicht. In Buxtehudes Sonate »Jubilate Domino« und im 15. Psalm von Marcello trat die Künstlerin mit ihrem Alt hervor. Ersten Ranges waren auch die Gesangsleistungen der Sopranistin Amalie Merz-Tunner, u. a. drei »Chinesische Gesänge« von W.

Braunfels, die zum Vortrag ein feines Verständnis für impressionistische Farbtöne voraussetzen. Daß die Griechin Alexandra Trianti sich so schnell in der Gunst des Berliner Publikums festgesetzt hat, verdankt sie ihrer Stimmkultur und der bei einer Ausländerin von hoher Musikalität zeugenden Fähigkeit, deutsche Liedlyrik tief zu erfassen (Schubert-Abend). Der Dänin Carin Edelberg ist eine ebenfalls seltene Einfühlungskraft für den deutschen Konzertstil nachzusagen, die es ihr ermöglichte, neue »Marienlieder« von M. Kowalski [dankbare Vortragsstücke unverbindlichen Charakters] erstmalig aufzuführen. Condoo Kerdyk, eine Sopranistin von begrenzten, aber apart wirkenden Stimmitteln, erfreute wieder durch die fein abschattierte Art ihres Vortrags in Schumann und Hugo Wolf. Bei Elfriede Hirte ist die Stimme, ein helltimbrierter Sopran, bis auf geringe Ansatzmängel in der Höhe, fertig ausgebildet und wird von einem ausgeprägten Musiksinn vorteilhaft unterstützt. Nun noch drei Altstimmen, deren Betrachtung sich verlohnt. Gertrud Czerlinsky, die von dem auch solistisch mitwirkenden (Schubert-Impromptus op. 142), hochmusikalischen Begleiter Herbert Lilienthal wirksam assistiert wurde, sang Schubert, Wolf und R. Strauß mit einer sehr kultivierten, vielleicht in der Tiefe noch klangvoller herauszuarbeitenden Stimme. Jenny Sonnenbergs Liedvorträge hatten wieder den Reiz sicheren, von feinem Geschmack getragenen Könnens. Endlich ist von Nora Wolff-Lingen ein erfreulicher Fortschritt in der Beherrschung ihres von Natur aus spröden Organs zu berichten. Die künstlerischen Vorzüge dieser Altistin haben schon früher den Hauptwert ihrer Erscheinung ausgemacht.

Karl Westermeyer

OPER

AMSTERDAM: Die Amsterdamer Bühnen brachten verschiedene Erstaufführungen. Labiches klassischer französischer Schwank des zweiten Kaiserreichs »Le chapeau de paille d'Italie« kam mit einer eigens für Amsterdam geschriebenen Musik des Pariser Komponisten *Jacques Ibert* zur Aufführung. Die geistreich-lebendige musikalische Untermalung und Begleitung der amüsanten Handlung brachte der sehr begabte *L. M. G. Arntzenius* mit seinem Kammerorchester zu bester Geltung. Auch die Dreigroschenoper hat ihren Weg nach Holland gefunden. Defresne hat das Werk in ausgezeichneter holländischer Bearbeitung wirkungsvoll inszeniert, wobei sich die zynisch-bittere Spannung der deutschen Fassung vielfach in behäbigeren Humor auflöst, der eine dem angelsächsischen sich nähernde niederdeutsche Wesensart spiegelt. Die *Wagner-Vereinigung* erweiterte abermals den Kreis ihrer künstlerischen Aufgaben durch eine Musteraufführung der *Fledermaus*. Unter der alles und alle inspirierenden musikalischen Leitung von *Bruno Walter* und der vorzüglichen Regie von *Franz L. Hörth* erstand das Werk in wahrhaft klassischer Gestalt. Die Rollenbesetzung war durchweg vorzüglich.

Rudolf Mengelberg

BREMEN: Seit dem Fortgang von Peter Jonsson ist unsere Oper ohne Heldentenor. Die Folge ist, daß man für das große Musikdrama Gäste heranziehen muß. Unser mit einer schönen helltimbrierten Stimme begabter *Lars Boelicke*, annoch Vertreter des lyrischen Faches, ist in der Entwicklung zum heroischen Tenor begriffen und absolvierte den Lohengrin mit bemerkenswertem Erfolg; für den Parsifal reichten Stimme und Spiel zunächst noch nicht ganz aus. Somit werden für die Wagneroper Gäste herangeholt. Das ist ein Notbehelf, der nicht Dauerzustand werden darf. Im Nibelungenring sang *Gotthelf Pistor* (Hamburg) den Siegmund und *Erik Enderlein* (Berlin) den Siegfried. Beides ein großer Publikumserfolg. Die Fabel, daß über Wagners Werk längst die Götzendämmerung hereingebrochen sei, wurde hier zum hundertsten Male widerlegt. Danach sang der Stimmkrösus *Lauritz Melchior* (Berlin) den Radames und überwältigte trotz einer in der Mittellage merkbaren Indisposition sein Publikum im Sturm. Wichtiger für uns war das gleichzeitige Gastspiel von *Elsa Kment*, die sich als Aida mit glänzender Musikalität, mit einem leichten, aber doch weittragenden und in allen Lagen gleichmäßig ausgiebigen Sopran bei sympathischer Erscheinung und klugem Spiel neben dem gewichtigen Radames vortrefflich behauptete und — einmal doch ein herzhaftes Zugreifen — noch am selben Abend von der Intendanz für unsere Oper verpflichtet wurde.

Gerhard Hellmers

DARMSTADT: Die künstlerische Neuarbeit unseres von der Finanzkrise leider nicht unberührten Operninstituts (sein Umfang und Leistungsbestand für die nächste Spielzeit ist noch nicht sichergestellt) war von Beginn des neuen Jahres besonders der heiteren Muse

zugewandt. Straußens von Korngold sehr glücklich bearbeitete »Nacht in Venedig« vermochte sich in der glänzend virtuos aufgezogenen Inszenierung Mordos, von Schenk von Trapp sehr amüsant dekorativ ausgestattet, erfolgreichst zu behaupten, von Kapellmeister Zwißler musikalisch fein geführt, während der von Rabenalt etwas zu sehr ins Groteske umgebogene »Fra Diavolo« (unter der an sich vorteilhaften Stabführung Bambergers) das Gefühl für die feineren Wirkungen der Musik vermissen ließ. Eine von demselbem Regisseur aber unternommene zeitgemäße Umbildung des »Wildschütz« (Bühnenbild: Reinking) erregte trotz stärkerer Eingriffe in die Partitur durch die konsequente Herausarbeitung der entromantisierten Liebeskomödie die rege Teilnahme der für neuzeitliche Bühnenkunst Interessierten. Sonst gab es neben dem üblichen Repertoirebestand noch die Wiederaufnahme der von Legal einst unternommenen, sehr äußerlich aufgefaßten Neugestaltung des »Don Giovanni«, die aber unter der souveränen Leitung Böhms die derzeitige hohe stimmliche Qualität unseres Ensembles zu beweisen geeignet war.
Hermann Kaiser

GRAZ: Von der trostlosen Magerkeit unseres Spielplans kann man sich am besten dadurch einen Begriff machen, daß dieser Bericht, der die Zeit von Anfang Dezember bis Ende Februar, also ein Vierteljahr der Hochsaison umfaßt, so gut wie nichts zu vermelden hat. Keine Uraufführung, keine Erstaufführung, eine einzige Neuinszenierung von einigem Belang: »*Der Ring des Nibelungen*« wurde in völlig neuem Bühnengewande und auch nach neuen darstellerischen Prinzipien von dem jungen Regisseur Heinrich *Altmann* in Szene gesetzt als ein von tiefster Symbolik bis zum Rande gefülltes Gefäß an Naturmythen. Dem Durchschnittstheaterbesucher wird da manche harte Nuß zu knacken aufgegeben. Düstere, unheimliche Farben, die handelnden Personen durch Scheinwerfer in märchenhaftes Licht getaucht. Der kritische Beobachter wird aber dem Bestreben, Neues zu schaffen, gerne beipflichten dürfen und nur dort Einspruch erheben, wo gegen Wagners eigene Weisungen inszeniert wird. Oswald *Kabasta* leitete die Musik mit beachtenswertem Verständnis für das Wesentliche. So war denn die Wirkung stark, obwohl keine der solistischen Kräfte den Rahmen des Gewöhnlichen zu sprengen imstande war. — Nach jahrelanger Pause erschien »*Elektra*« von Richard Strauß im Spielplan und erzielte mit drei Gästen: Anna *Bahr-Mildenburg* (Klytämnestra), Lotte *Rudolf* (Elektra) und Paula *Buchner* (Chrysothemis) starke Wirkung. — Der Berliner Bariton Theodor *Scheidl* gefiel ungemein als Schwanda, Renée und als Vertreter der vier dämonischen Partien in »Hoffmanns Erzählungen«.
Otto Hödel

HAMBURG: Die Oper des Stadttheaters, bei der sich neuerdings mehr als früher Spielplan-Verlegenheiten bemerkbar machen, hat den *Orpheus* von *Gluck* (der hier jedes halbe Jahrzehnt einmal beachtet wird) neu studiert und in neuer Szenik dargeboten; vielfach in erstaunlicher Verkennung Glucks und seines Kunstäthers: für alle drei Akte kaum verändert — Oberwelt und Unterwelt! — weißgetünchte kubische Konstruktionen. Glucks *handelnder* Chor war ausgeschaltet, saß wie auf einer Galerie im Düster, warf seine Chorstrophen und das furchtbar eherne »Nein« teilnahms- und bewegungslos nach vorn, wo Lichtkegel aller Art einen grimassierenden Schwarm — nach Laban-Art! — und dessen Verrenkungen bestrahlten; so eine turnerische Gruppe, die Freiübungen phantasiearm ausübte. Ein großes Wichtigtun, mit Verschiebung des Gluck-Prinzips, war diese Leistung des jungen, hier viel zu jungen Regisseurs Dr. Fritz *Tutenberg*, der Gluck und sein Adelswesen schien völlig außer Kurs setzen zu wollen. Das Musikalische leitete wenigstens Wilhelm *Freund* respekt- und taktvoll. Helene *Falks* Euridice war nach persönlichen Mitteln und im dramatischen Sinne bedeutend; nicht so wirksam—hinsichtlich äußerer Attribute—Sabine *Kalter* (Orpheus); die Aufnahme des kostbaren Werks etwa hochachtungsvoll ergeben. Wenig mehr, trotz Karl *Günthers* Titelrolle, hat der in das umgebaute Haus verlegte *Flotowsche* »*Stradella*« gewirkt. Daß Rudolf *Krasselt* gastweise als Meisterdirigent die »Meistersinger« (kurz vor Pollaks Rückkehr) dirigiert hat, war einer der Lichtpunkte im Tagesbetriebe.
Wilhelm Zinne

HANNOVER: Willkommen geheißen ward die Gabe, die unsere *Städtische Oper* mit *Giacomo Puccinis* »*Turandot*« ihren Besuchern auf den Weihnachtstisch legte. Mochte man in dem Spätwerk des Komponisten Spontaneität der Erfindung vermissen und Anleihen aus seinen früheren Schöpfungen entdecken, so stellte doch das positive Ergebnis der Aufführung die Bühnenwirksamkeit in ein helles Licht.

Allerdings wurde dieser Aufführung sowohl von szenisch-darstellerischer Seite unter *Hans Winckelmann* als in musikalischer Hinsicht unter *Arno Graus* Führung eine sorgfältige Prägung zuteil. Eindrucksvolle Gestaltung im einzelnen ging von den Vertretern der tragenden Rollen aus: von *Greta Spoel* in der Titelrolle, *Mathilde Schuh* als Liu und *Carl Hauß* als Prinz Kalaf. Ferner ist *Rossini-Röhrs*' melodisch wie in der Instrumentierung kokett sich gebärdende Oper »*Angelina*« auf ihrem Zuge über die deutschen Bühnen unter dem Geleit *Rudolf Krasselts* und *Hans Winckelmanns* zu uns gekommen, mit *Grete Spoel* in der gesanglich bravourös gegebenen Titelrolle.

Albert Hartmann

KÖNIGSBERG: In der Oper ist einer szenisch interessanten Neubelebung des »Barbier« von *Cornelius* kurz zu gedenken, deren wundervolle Bühnenbilder und Kostüme (von Gerda *Schüler*, der Gattin des Intendanten entworfen) mit Recht Aufsehen erregten. Besonders bemerkenswert ist aber ein *Strawinskij*-Abend, bei dem das Ballett »Apollon Musagète« in der tänzerischen Gestaltung durch Marion *Hermann* seine szenische Uraufführung durch ein *deutsches* Ensemble erlebte. Der gleiche Abend brachte die hiesige Erstaufführung des »Oedipus Rex« und des Petruschka-Balletts, sämtlich in der musikalisch einfühlsamen Betreuung Werner *Ladwigs*. Neueinstudiert erlebte man Wagners »Meistersinger« und Strauß' »Rosenkavalier«, das letzte dieser Werke unter dem sehr begabten Werner *Richter-Reichhelm* und in der glänzenden Besetzung der weiblichen Hauptrollen durch Nina *Lützow* (Feldmarschallin), Friedel *Beckmann* (Rosenkavalier) und Margarete *Albrecht* (Sophie).

Otto Besch

MAGDEBURG: *Der Rücktritt des Magdeburger Intendanten Heinrich Vogeler* von seinem Amt und die soeben erfolgte Neuwahl, die auf den Intendanten *Neudegg-Plauen* fiel, wird sich wohl auch im *Opernspielplan* bemerkbar machen. Der neue Intendant gedenkt sich persönlich für die Opern-*Regie* einzusetzen, in der er über große Erfahrung verfügt. Die Magdeburger Oper bedarf solcher Erfahrungen sehr; es gelangen hier wohl einige befriedigende Inszenierungen moderner Werke in allerletzter Zeit; aber es fehlte bis auf wenige Ausnahmen an überzeugenden *Inszenierungen* zugkräftiger älterer Opern. Es ist nun sehr zu hoffen, daß die Intentionen des neuen Intendanten die Arbeit des Generalmusikdirektors *Walter Beck* mehr fördern werden als bisher. — *Korngolds* »*Tote Stadt*«, die als letzte Neuheit herauskam, wirkt jetzt nach zehn Jahren bereits erschreckend antiquiert; sie teilt in dieser Beziehung das Schicksal der meisten Jugendwerke. Die Aufführung, unter *Siegfried Blumanns* musikalischer, *Alois Schultheiß*' szenischer Leitung, übertrieb noch die Schwächen des Werkes, seine Gefühlsseligkeit und schlecht verstandene Romantik, so daß sich mitunter Eindrücke von fast grotesker Trivialität ergaben. Eindrücke, die hoffentlich unter der neuen Intendanz nicht mehr möglich sein werden.

L. E. Reindl

PARIS: Die Opéra bot erstmalig *Beethovens* »Geschöpfe des Prometheus«. Das Buch wurde von Maurice Léna und Jean Chantavoine, unter Assistenz des Choreographen Guerra konstruiert, Pantomine und Tänze sorgsam einstudiert — alles dem Duktus der Musik gemäß. Die Opernleitung hatte den russischen Tänzern Lifar und Balanchine die Wiedergabe anvertraut. Wertvoll wäre es gewesen, hätte man die Inszenierung mit dem Zeitstil in Einklang gebracht. Statt dessen wurden die Tänze in roher Manier geboten. Oft genug überwog die Sinnlosigkeit die klassische Noblesse und den intimen Gehalt der meisterlichen Partitur. — Die Komische Oper rief uns zweimal. Zuerst zum »König von Yvetot«, einem Singspiel von *Jacques Ibert*. Der legendäre König einer winzigen normannischen Stadt ist nicht nur durch Bérangers Gedicht bekannt. Die Librettisten haben den Stoff in vier Akte zerdehnt. Der König wird uns im Kampf mit seinen Nachbarn vorgeführt; wir sehen, wie er verprügelt wird, wie das Volk rebelliert und den Monarchen gefangen setzt, und wie der Herrscher schließlich eine simple Bäuerin heiratet. Ibert, dessen delikates und ironisches Musiziertalent man schätzen muß, hat sich des Stoffes in geschickter Weise angenommen. Im Vordergrund seiner Oper stehen die Ensembles. Herrscherin ist die Melodie. Durch Meisterschaft zeichnet sich die Chorbehandlung aus. Pikant sind die Anspielungen in den volkstümlichen Liedern. Durch Sorgfalt ist die Deklamation bemerkenswert, nirgends dominiert das Orchester. Jede Person, jede Gruppe ist famos profiliert. Leider sind einige Teile der Mittelakte weniger geglückt. Wenn das Ganze auch etwas dünn anmutet, so ist die Begabung Iberts für eine vornehme Charakterisierungs-

kunst unverkennbar. — Das zweite Ereignis war eine Wiederauffrischung von *Debussys Pelléas* — neu durch den dekorativen Rahmen Valdo-Barbeys. Die früheren stammen aus dem Jahr 1902. Die heutigen schrecken durch Monotonie und ein nüchternes Grau in Grau ab. Man hatte Lotte Schoene aus Berlin für die Mélisande erwartet; an ihrer Stelle sang Frau Berriau. Neben ihr begrüßte man zwei Darsteller der damaligen Erstaufführung: Dufranne (Golo) und Vieuille (Arkel). Bourdin gab den Pelléas. Das Orchester leitete Albert Wolff.

I. G. Prod'homme

SOFIA: Bulgarien greift erst jetzt zu Wagner? Ist das eigentlich nicht ein bißchen zu spät? Wer aber die Verhältnisse im Lande selbst genau kennt, weiß, daß diese späte Rückkehr zu Wagner nicht etwa aus Mangel an Interesse oder künstlerischem Können kommt, sondern das Resultat unglücklicher Verkettungen ist. Die bulgarische Oper ist verhältnismäßig jung und mußte jahrelang mit enormen Schwierigkeiten kämpfen. Kaum war man über die schlimmsten materiellen Sorgen hinweg, da brannte das Opernhaus in Sofia vollständig nieder. An größere Aufführungen war nicht mehr zu denken; man spielte das einstudierte Repertoir bald in diesem, bald in jenem Theater und wartete sehnlichst auf die Fertigstellung des neuen Opernhauses, das erst kürzlich eröffnet wurde. So konnte sich auch ein anderer, seit langem gehegter Wunsch der Opernleitung realisieren: die Inszenierung der Wagnerschen Opern. Das geschah am 10. Februar dieses Jahres mit der Aufführung des »Fliegenden Holländer«. Das neue, imposante Opernhaus, das mit den modernsten technischen Bühneneinrichtungen ausgestattet ist, konnte eine geradezu ideale Stätte für die Aufführung bieten. Die Inszenierung war aufs sorgfältigste vorbereitet. Kapellmeister *W. Bobtschewski* kam eigens nach Berlin, um die Aufführung des »Holländer« zu studieren. Die bulgarische Übertragung des Textbuches wurde von ihm besorgt. Die Oper hatte in Sofia einen noch nie dagewesenen Erfolg. Dirigent, Solisten, Chöre und Orchester haben eine glänzende Leistung absolviert und wurden stürmisch begrüßt. Die Regie führte mit einer seltenen Feinfühligkeit der junge Regisseur *I. Arnaudoff*. Die Hauptpartien lagen in den Händen von *Zw. Karoleff* (Holländer), *Zw. Tabakoff* (Senta), *M. Popoff* (Daland), *L. Mintscheff* (Erik), *Sl. Fileff* (Steuermann). Die Solisten haben einen feinen Sinn für Plastik der Sprache und die schauspielerische Gebärde gezeigt, so daß alle Textworte den Zuhörern verständlich waren.

Peter Panoff

WEIMAR: Der Opernspielplan des Deutschen Nationaltheaters läßt an Eintönigkeit nichts zu wünschen übrig. Die Operette »Gräfin Mariza« ist der große Kassenerfolg. Auch die »Madame Butterfly« mit der prächtigen Vertreterin der Titelrolle *Priska Aich* übt die altgewohnte Anziehungskraft aus. Dagegen entpuppt sich »Der Tenor« von Dohnanyi trotz guter Aufführung unter *Praetorius* als kompositorischer Versager. Auch Weinbergers »Schwanda« erfüllte nicht die auf ihn gesetzten Hoffnungen, und das lag nicht nur an der Fehlbesetzung der Titelpartie. Die Ausgrabung von Bellinis »Norma« durch *Nobbe* gab der ausgezeichneten Sopranistin *Elsbeth Bergmann-Reitz* Gelegenheit, ihre erlesene Bel-canto-Kunst zu zeigen.

Otto Reuter

WIEN: Der Apparat des Operntheaters wird derzeit ganz von den Vorbereitungen zur »Wozzeck«-Premiere in Anspruch genommen. Gleichwohl gab es zur Belebung des Tagesrepertoires einige Auffrischungen und Umbesetzungen. *R. Strauß* nahm sich seines »*Intermezzos*« an, setzte der Aufführung neue Lichter und Farben auf. *Lotte Lehmann* ist eine unübertreffliche Darstellerin der Christine. Wie sie unter der rauhen, kratzbürstigen Schale den süßen Kern echter Herzlichkeit durchleuchten läßt, ist von unbeschreiblicher Anmut. Strauß' feines, animiertes und anspruchsloses Werk machte so den allerbesten Eindruck. Es hat einen ganz besonderen artistischen und persönlichen Zauber. — *Umberto Giordanos* »*André Chénier*« bewährte in einer Reprise mit *Lotte Lehmann* und *Alfred Piccaver* neuerdings seine Qualitäten als handfeste Publikumsoper. »Chénier« ist weiters eine typische Rollenoper, die sich's zum obersten Prinzip macht, immer an Sänger und Darsteller zu denken und ihnen dankbaren, aus dem Wesen der Stimme geschöpften Gesangsstoff zu liefern. Ein sehr empfehlenswertes operntheatralisches Hausrezept. — Die »*Rheingold*«-Aufführung, die vor anderthalb Jahren Furtwängler neu einstudiert und Wallerstein neu inszeniert hat, wurde nun von *Clemens Krauß* übernommen. Sein Musizierprinzip, das durch das feine, gelenkige Lineament seiner Stabführung bestens

charakterisiert wird und einer moderneren, musikantischeren Wagnerauffassung das Wort redet, bewährte sich auch in Hinblick auf die Ur- und Natursymbole der »Rheingold«-Partitur. Auch Wallersteins seinerzeit umstrittene Neuinszenierung mit ihrer glücklichen Lösung des Rheintöchterproblems — die unsichtbar postierten Sängerinnen können sich ganz dem musikalischen Teil ihrer Aufgabe widmen, da zur optischen Illusion des Schwimmens und Tauchens drei schlanke Ballerinen herangezogen werden — und mit der eindrucksvollen, die ganze Breite der Bühne umfassenden Erscheinung der Erda hat die neuerliche Erprobung aufs beste bestanden. Überragend in Gesang und Darstellung — das gilt auch für den »Walküren«-Abend — war *Wilhelm Rode* als Wotan. Wahrhaft imponierend trat die Gestalt des Gottes hervor; überlebensgroß in ihrer Erhabenheit, ergreifend in ihrem rein menschlichen Wesen. *Heinrich Kralik*

WUPPERTAL: Nanny Larsen-Todsen als »Walküre« und »Fidelio«: Diese ganz große Menschendarstellerin kündet beschämend-deutlich den Abstand zwischen der heute vielfach herrschenden primadonnenhaften Eitelkeit vor, auf und hinter der Bühne und einer fast ans Wunderbare grenzenden Begabung, die Gestalten des Genius in seinem Sinn zum Leben zu erwecken. Mozarts »Cosi fan tutte« für unsere Zeit wiederzugewinnen, bemühten sich Franz von Hoesslin und Wolfram Humperdinck vergebens. Die gräziöse Leichtigkeit und Wärme der musikalischen Interpretation, der spielerische Humor der Szene, verständige Darsteller — wer blamiert sich, Mozart oder wir?! Wolff-Ferrari's »Sly« hatte auch hier berechtigten Erfolg. Die Aufführung unter Fritz Mechlenburg und Humperdinck hatte hohen Rang. *Walter Seybold*

ZAGREB: Unter äußerst günstigen Auspizien ging »Tannhäuser« an der Zagreber Oper in Szene. Das gesamte Solistenensemble, Orchester und Chor vollbrachten eine in jeder Hinsicht abgerundete Vorstellung, die hauptsächlich durch einen ehrfurchtsvollen Respekt vor dem Kunstwerk Wagners gekennzeichnet war. Es war eine künstlerische Leistung, um die sich der Dirigent Milan *Sachs* große Verdienste erwarb. Ihm gelang es, eine Aufführung zustande zu bringen, in der es keine Solisten gab, die eigene gesangliche Vorzüge in den Vordergrund gestellt hätten, sondern die alle einer gemeinsamen Idee dienten: der Idee einer künstlerisch ausgefeilten Vorstellung. Infolgedessen war der Gesamteindruck gewaltig. Von den Solisten sollen Mario *Simenc* (Tannhäuser), Zinka *Vilfan-Kunz* (Elisabeth), Alexander *Griff* (Hermann), Ludmila *Radoboj* (Venus) und Drago *Hrzic* (Wolfram) erwähnt werden. Die neue Inszenierung *Babics* wie die Regie Titto *Strozzis* taten ihr Bestes. *Ziga Hirschler*

ZÜRICH: Mit der schweizerischen Erstaufführung von *Brands* »Maschinist Hopkins« glaubte man wohl einen geschickten Griff nach der »Zeitoper« getan zu haben, — das Werk hat aber stofflich wie musikalisch enttäuscht. Die kraß-kinohafte, im Zufällig-Privaten steckenbleibende Handlung wird durch die unklare Symbolbedeutung der singenden Maschinen nur noch ungenießbarer. Musikalisch bedeuten die Fabrikszenen zwar noch das Beste, vorherrschend bleibt jedoch der Eindruck einer geschickten, aber in den Mitteln wahllosen Klangregie. Die Aufführung unter Dr. R. Koliskos Leitung und mit K. Schmid-Bloß als Regisseur stellte eine Höchstleistung unserer Bühne dar. — Die Gesamterneuerung des »Rings« ist mit einer namentlich im orchestralen Teil wohlgelungenen »Walküre«-Aufführung weiter gefördert worden. In einer »Heiling«-Neueinstudierung unter Max Conrad gastierte der Regisseur Hans Zimmermann mit Erfolg »auf Anstellung«. *Willi Schuh*

KONZERT

AACHEN: Unter der Tatsache, daß unser städtisches Orchester neben seiner gewohnten Tätigkeit in Konzertsaal und Oper noch den Zwecken des Kurbetriebes dienen muß, erleidet das einheimische Kunstleben Schaden. Dazu kommen neuerdings Abbaumaßnahmen und eine empfindlich merkliche Vakanz der Stelle des ersten Konzertmeisters. Unter diesen Umständen kann *Peter Raabe* nicht, wie früher, aus dem Vollen schöpfen. Dennoch konnte er neben vielen bekannten Werken eine Reihe von Neuheiten bringen. Wir nennen die »Seltsame Geschichte« von Reznicek, eine Partita von H. v. Waltershausen, die drei Choralbearbeitungen von vollendeter Meisterschaft der Machart hintereinanderstellt, ferner die Comedietta von Graener. Weiter brachte Raabe die Uraufführung eines modern gehaltenen *Concertinos* für obligates Klavier und kleines Orchester von *Josef Eidens*, der hier auf eigenen Wegen

heranreift. *Josefine Bayer* spielte den Klavierpart des reizvollen Werkes. Mehr im Herkömmlichen befangen, aber eine reife Arbeit ist die ebenfalls hier uraufgeführte *Menandra-Suite* von *Hugo Kaun*. *Philipp Jarnach* konnte sein *Vorspiel* für großes Orchester selber vorführen. Nach langer Zeit brachte der Städtische Gesangverein wieder einmal Verdis Requiem. — Die Zahl der Solistenkonzerte ist nicht allzugroß. An einem Städtischen Kammermusikabend hörten wir das *Wolfsthal-Hindemith-Feuermann*-Trio in klassischen und modernen Werken. In der Kuppel konzertierten *Philipp Jarnach* und *Maurits Frank*, an einem anderen Abend brachte *Bela Bartok* alte und eigene Klaviermusik. Als bedeutsame Interpretin romantischer und neuerer Klaviermusik brachte sich *Eugenie Adam* in Erinnerung. Schuberts Wandererfantasie und Liszts h-moll-Sonate standen im Mittelpunkt des Konzerts, in dem sich die Künstlerin auch für eine Sonate in einem Satz nach Motiven von Rembrandts Gemälde »Der Anatom« von *K. Grimm* einsetzte. Einen eigenen Abend gaben ferner der einheimische Pianist *Paul Schnitzler* und die Altistin *Li Boosfeld*. *W. Kemp*

AMSTERDAM: Die Orchesterkonzerte des *Concertgebouw* brachten eine Reihe zeitgenössischer Werke. Als erster ausländischer Komponist erschien *Ernest Bloch*. Man hörte drei Werke aus ganz verschiedenen Perioden seines Lebens: die Erste Sinfonie, die vor drei Jahrzehnten ein hochbegabter Zwanzigjähriger schrieb, die hebräische Rhapsodie für Violoncell und Orchester: »Schelomo« des gereiften Meisters und die epische Rhapsodie »Amerika«, die bei einem Wettbewerb preisgekrönt wurde und jetzt im Concertgebouw unter Leitung des Komponisten ihre mit starkem Beifall aufgenommene europäische Erstaufführung erlebte. In dem weitläufig angelegten dreisätzigen Werk besingt Bloch Amerika, dessen Größe und Macht ihn fasziniert und überwältigt. Er findet keinen neuen einheitlichen Stil für sein Erlebnis der Neuen Welt, weil er im Grunde nicht mit ihr verwachsen ist, sondern ihr als europäischer Romantiker gegenübersteht — bewundernd, erschreckt, erschüttert. Doch trägt Blochs Werk, bei aller inneren Brüchigkeit, in der Kühnheit seiner Phantasie wie in manchen bedeutenden Einzelzügen den Stempel der starken Persönlichkeit seines Schöpfers. Diese offenbart sich allerdings viel feiner in Schelomo, dem Werk seiner mittleren Periode, in der er Bekenner und Sänger der jüdischen Seele ist. Sie fand in *Marix Loevenson* den kongenialen Mittler. Die Fülle seines ursprünglichen Talents zeigte Bloch in seiner ersten Sinfonie. Aus diesem Werk, aus der Zeit der Jahrhundertwende, spricht ein Vollblutmusiker. Noch heute verbürgt diese Jugendsinfonie unmittelbare Wirkung: blühende, vielfach überschwengliche Nachromantik deutscher Prägung eines an Richard Strauß geschulten und Gustav Mahler innerlich verwandten Temperaments. Unter Leitung von *Willem Mengelberg* war dem Werk bei der Amsterdamer Erstaufführung ein voller Erfolg beschieden. Auch *Bruno Walter* brachte ein Werk Blochs: das Concerto grosso für Streicherorchester und obligates Klavier. Im Gegensatz zu dem ekstatischen Hymniker Bloch gibt sich die Muse eines andern Nachromantikers glatt und abgeklärt: *Sergei Rachmaninoff*.

Von besonderem Interesse war die *Uraufführung* eines Konzertes für Bratsche mit Orchester, das der französische Komponist *Darius Milhaud* für seinen deutschen Kollegen und Freund *Paul Hindemith* komponierte und dieser unter Leitung von *Pierre Monteux* mit dem Concertgebouw-Orchester zum ersten Male spielte. Das viersätzige Werk zeigt in den beiden letzten Teilen am reinsten die gefällige Schreibweise des hochbegabten Komponisten. In manchen Einzelheiten macht sich Hindemiths Einfluß auf den seinem Wesen nach ganz anders gearteten französischen Musiker geltend. Hindemith spielte sein eigenes Bratschenkonzert. In einem Kammermusikabend hörte man zum ersten Mal das unvergleichliche Trio *Wolfsthal-Hindemith-Feuermann*, das mit Schuberts Streichtrio in B-dur eine seltene und willkommene Gabe brachte und Hindemiths Werk 34 einen starken Erfolg erspielte. Milhaud brachte mit der klug gestaltenden Sängerin *Berthe Seroen* seine charaktervollen Chants populaires hébraïques zur Erstaufführung. Eindrücke ganz anderer Art vermittelte ein Russischer Abend des Concertgebouw-Orchesters unter Monteux mit *Sergei Prokofieff* als Solisten in seinem zweiten Klavierkonzert, das als Kunstwerk dem dritten nicht ebenbürtig ist, als Ausdruck einer starken, echt slawischen Musikernatur aber bewundernswert bleibt. Prokofieffs Sinfonie Classique, Produkt eines musikantisch inspirierten Neoklassizismus mit zartrussischer Färbung, gefiel ebenfalls sehr. Russischen Einfluß zeigte auch eine Ballett-

Suite des jungen holländischen Komponisten *Leo Smit* »Schemselnihar« (nach 1001 Nacht). Diese gut klingende, in der Schule Rimskijs und Debussys gereifte Partitur wurde bei ihrer Uraufführung freundlich aufgenommen und käme gewiß in szenischem Rahmen zu noch weit stärkerer Geltung. Eine Suite in F von Albert Roussel erwies sich als Niete. Die junge Wiener Schule kam mit den Fünf Orchesterstücken des Schönberg-Schülers Anton Webern zu Wort. *Rudolf Mengelberg*

BREMEN: Der Konzertwinter ist in vollem Schwung. Und er bringt viel wertvolle und neue Anregungen. Besonders in den Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft wurde unter der Leitung von *Ernst Wendel* manche tragfähige Brücke aus der alten Gefühlsromantik heraus zu neuer herber Geistigkeit geschlagen. Folgende Namen hier aufgeführter Komponisten sprechen eine deutliche Sprache: *Honegger*, *Janacek*, *Bartok* und *Kaminski*. Die Werke waren «König David«, »Sinfonietta«, »Klavierkonzert« und das »Magnificat«. Die religiöse Innerlichkeit Kaminskis in seinem Magnificat überragte dabei freilich die Virtuosität Honneggers und Bartoks, sowie den rhythmisch interessanten Jahrmarktstrubel Janaceks turmhoch. Dann brachte Wendel *Mahlers* »Lied von der Erde« mit Frau Cahier und Jaques Urlus als Solisten heraus. Tiefer, weil mitreißend in seiner Glaubensstärke und seinem himmelstürmenden Schwung wirkte Anton Bruckners »Achte«, mit deren Adagio Wendel sich als einen unserer allerersten Brucknerinterpreten auswies. In den regelmäßigen Kammermusikkonzerten spielte das Wendling-Quartett in Verbindung mit Dreisbach (Stuttgart) das selten gehörte und hochinteressante Klarinettenquintett von Max Reger, den sich das köstliche Klarinettenquintett von Mozart anschloß. Zwei in ihrer A-dur-Grundstimmung verwandte, aber doch so verschiedene Stil- und Gefühlswelten zum Klingen bringende Kunstwerke. In der zweiten Serie dieser Konzerte spielten die Kammermusiker unseres Städtischen Orchesters *Berla*, *Rödenbeck*, *van der Bruyn* und *Wenzinger* mit *Georg Schumann* sein Klavierkonzert in F-dur und erzielten damit einen wohlverdienten Erfolg. Als Geigensolist von hervorragender Begabung in sauberer Technik und feurigem Vortrag erwies sich unser neuverpflichteter Konzertmeister *Heinz Rennen*, der das anspruchsvolle Violinkonzert von Dohnanyi mit großem Erfolg spielte. Unter den Chorvereinigungen Bremens behauptet der hiesige Lehrergesangverein neben dem ganz hervorragend disziplinierten Domchor die erste Stelle. Unter der sicheren, feinziselierenden Hand ihres Dirigenten, des Domorganisten *Eduard Noessler* brachte der Chor einen Teil des vorjährigen Programms der Nürnberger Woche: *Wilhelm Knöchels* »Ewigen Reigen«, Drei Madrigale von *Hans Lang* für fünfstimmigen Männerchor mit Klarinette und Bratsche, *Hugo Hermanns* Doppelvariationen für Männerchor und Flöte, Violine, Bratsche und Cello und *Walter Reins* Bearbeitung »Deutscher Lieder vergangener Jahrhunderte« zum ersten Male zu Gehör. *Gerhard Hellmers*

FRANKFURT a. M.: Zweiter Abend der *Internationalen:* vorab das »Werk für ein und zwei Klaviere« von Wladimir *Vogel;* imponierend im Ernst, ohne alle motorischen Konzessionen, substanziiert und voll starker polyphoner Energien; im Busonischen Sinne sonatenfeindlich und phantasierend trotz sonatenhafter Elemente, dabei doch sehr gefügt; von latentem Slawentum getrieben; nach einmaligem Hören bei der absichtlichen Vermeidung konturierter Thematik schwer ganz durchzuhören, aber für jeden Fall Zeugnis eines ganz außerordentlichen kompositorischen Vermögens, das sich mutig selbst die Widerstände setzt; an einigen Stellen, zumal der »Einführung des zweiten Klaviers«, von unmittelbarer Wirkung. Unbegreiflich, daß ein Autor wie Vogel für die meisten seiner Arbeiten noch keinen Verleger gefunden hat. Danach die Klaviervariationen von Viktor *Ullmann* über das vierte Klavierstück aus Schönbergs opus 19; nicht so gut wie ihr Ruf; ihr Thema mehr in wechselnden Charakteren umschreibend als in kompositorischem Angriff eindringend; in der Schlußfuge wenig plastisch; vor allem aber bemüht, den unwiederholbaren wilden Angriff jenes Stückes durch Wiederholung und chromatisch-harmonische Deutung ins Harmlose umzubiegen; allerdings hübsch gesetzt und einfallsreich. Danach unter der Direktion von Reinhold *Merten* vom a-cappella-Chor des Rundfunks sehr hübsch die bekannten Chorlieder von *Hindemith*, deren archaistischer Madrigalstil doch bereits allzu durchschaubar geworden ist. Zum Schluß die großartigen Stücke En blanc et noir vom späten *Debussy:* sein konstruktives Vermächtnis, darin der Meister, der musikalisch von Renoir bis Seurat die Geschichte der Malerei absolvierte, zu guter Letzt den

Cézanne einholte. Die Klavierwerke wurden von *Osborn* und *Riebensam* ganz außerordentlich gespielt. — Im *Museum* ebenfalls *Ullmann*, eine erste Sinfonie, die Sinfonietta heißen könnte, aber besser als das Variationenwerk ist, mit guten Themen, instrumental gehört, harmonisch freilich im Grunde leittönig und darum in der komplexen Schichtung der Akkorde nicht durchwegs überzeugend; stilistisch etwa an Eisler orientiert, doch zunächst ohne dessen grimmigen Impetus; immerhin durch Schönberg erfreulich geschult. Es folgte, unter *Steinberg*, die herrliche Neunte von *Mahler*, deren Mittelsätze sich über alles Gerede von ihrer Fragwürdigkeit hinweg durchsetzen; leicht könnte heute die Burleske das aktuellste Stück von Mahler sein. — In den Montagskonzerten des Orchestervereins spielte *Hindemith*, nicht ganz in der Form wie sonst, das Bratschenkonzert von *Milhaud*, neu bearbeitet für Kammerorchester, graziös und erfahren geschrieben, sehr Strawinskijsch, in einem Mittelsatz bereits wichtig nach der Salonmusik blinzelnd, aber doch originell — von Milhaud, einem überaus glücklichen und leichten Talent, dürfte endlich etwas Verpflichtendes kommen. Im folgenden Abend *Weingartner*, mit der h-moll von Schubert, der Fünften von Beethoven und einer unseligen Instrumentation der Fernen Geliebten, die *Erb* sang; sehr virtuos wie stets, aber ganz nur dem Effekt und der musikalischen Geste, nie der reinen Darstellung der Form zugekehrt; wohlverstanden, in der musikalischen Wiedergabe selber, nicht etwa im manuellen Dirigieren, dessen ruhige Beherrschtheit über den musikalischen Stil eher täuscht. Daß die Verlangsamung des zweiten Themas im ersten Satze des Schubert oder die theatralischen Wirkungen mit dem Hornthema aus dem Scherzo und dem Finalebeginn des Beethoven heute noch durch den berühmten Namen eines Dirigenten gedeckt sind, bleibt unbegreiflich. Indessen, das Publikum wollte auf seine Begeisterung nicht verzichten. — Es ist Bruno *Walter* ganz besonders zu danken, daß er sein Gastspiel im *Museum* benutzte, die Fünfte Sinfonie von *Mahler* aufzuführen; von Mahler, den man heute als romantisch und programmatisch und dekorativ verdrängt, ohne sich Gedanken darüber zu machen, daß der Sinn seiner dynamischen und agressiven Monumentalität gründlich verschieden ist von aller starren Fassadenkunst des neunzehnten Jahrhunderts; daß hier die Beschwörung des Unmöglichen

mit einer Macht geschieht, die es paradox möglich macht. Außer an den letzten Werken läßt sich das am besten an der Fünften demonstrieren, deren musikalische Konstruktion gänzlich geschlossen, kaum vom expressiven Willen gelockert ist; die Formidee des doppelten ersten Satzes, der die alte Sonatendualität von Exposition und Durchführung überwindet, indem er sie in getrennten Stücken entfaltet; das polyphon ausgeformte Scherzo mit der großartigen Pizzicatoepisode, vor allem das Finale, das gelungenste im Sinne bündiger Zusammenfassung jedenfalls — all das weist sich aus, nachdem es keinen mehr bekümmert, wer da begraben wird. Die Darstellung Walters, in der Überwertung der Details nicht durchaus aktuell, war doch von einer Virtuosität des Orchestralen, einer dichten Fülle in jedem Augenblick, die Bewunderung erheischt und den Widerspruch der anderen Generation niederschlägt angesichts eines Werkes, das nach dem bloßen Maß der Generationen nicht gemessen werden darf. Ein *Mozart* ging voraus. — Im jüngsten Montagskonzert des Sinfonieorchesters gab es unter *Fiedler* außer dem Carnaval Romain von *Berlioz* — wann hört man ihn einmal unter freiem Himmel? — und einer affektiv recht sehr verzerrten Vierten von *Brahms* das »Sommergedicht« von Bernhard *Sekles*; drei reizvolle spätimpressionistische Orchestersätze aus der Oper »Die Hochzeit des Faun«, die als einer der ersten entschlossenen Versuche zur Tanzoper in Deutschland zu Unrecht ignoriert wird. Auffällig ist der Mangel an wesentlichen Solistenkonzerten. Die Krise des Konzertlebens drückt sich nicht nur in der Nachfrage, sondern bereits im Angebot drastisch aus. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

FREIBURG i. Br.: Das Werk Julius Weismanns fordert heraus zu den Ehrungen, die ihm, dem jetzt fünfzigjährigen, in seiner Heimat dargebracht werden. Denn seine Opern, seine Lied- und Kammermusikkompositionen, seine Orchesterwerke, sie zeigen alle die ausgesprochen geistvolle, feinsinnige, naturnahe Persönlichkeit des Komponisten, der unbeirrt durch irgendwelche — ismen bewußt seinen eigenen Weg geht und doch durch die ungesuchte Modernität seiner Ausdrucksmittel an

dem, was fruchtbar ist in der Gegenwartsentwicklung seiner Kunst, teilnimmt. Anfang Dezember hatten die *Museumsgesellschaft* und der *Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* zu einer Musikalischen Feier eingeladen. Neben dem »Fantastischen Reigen« für Streichquartett op. 50 und den von *P. Strehl*, der ersten Altistin am Stadttheater, mit bedeutender Musikalität vorgetragenen Liedern mit Triobegleitung »Der Gärtner« op. 67 hörte man in *Uraufführung* Weismanns neueste Schöpfung: ein Streichquartett e-moll op. 102. Das Werk, in Suitenform, zeichnet sich durch tiefgreifende Melodik aus und wird durch starke Gegensätze belebt. Das Streichquartett *Nies*, *Hildebrand*, *Doflein*, *Spieß* zeigte sich zu schlechthin vollendeter Interpretation befähigt. — Ein *Sinfoniekonzert* des Städtischen Orchesters war Weismann gewidmet. Der Tondichter führte den Stab bei seinem Rondo für Orchester op. 96. Als Dirigent der Rhapsodie op. 56 hatte sich Kapellmeister *Balzer* vollständig in Weismanns Tonsprache eingelebt. Beide Werke, wenn auch zeitlich verschiedenen Ursprungs, entsprechen sich in starkem Stimmungsgehalt und durchgeistigter Faktur. Ein dankbares Vortragswerk ist die neue Suite für Klavier und Orchester op. 97, wenn ihr reicher Gehalt von einem Pianisten wie Weismann erschöpft wird. — Das *Festkonzert* der *Badischen Heimat*, Ortsgruppe Freiburg, das ein kurzer Vortrag des Schriftstellers *F.W. Herzog* (Basel) eröffnete, brachte unter Mitwirkung des Komponisten am Flügel Kammermusik, op. 86, für Flöte, Bratsche und Klavier (*Röhler*, *Weismann*), Lieder, ausdrucksvoll gesungen von der mit einem leichtansprechenden Sopran begabten *Erika Helene Thomas* (Köln), worunter neue nach Texten von Kesten, Kästner und Ringelnatz Weismanns nahes Verhältnis zu dieser unromantischen Literatur erkennen ließen, vor allem aber seine 18 Inventionen für Klavier op. 101, geistreiche Studien, deren zugleich konzertanter Charakter in des Komponisten klarem, virtuosem Vortrag aufblühte.

Hermann Sexauer

HAMBURG: Unter *Muck* erklang philharmonisch in jedem Sinne erstmals in Hamburg eine der ersten Sinfonien Haydns aus Esterhazy: le midi, mehr Concertino als Sinfonie für kleine Mittel, eigentümlich mit den fast bittenden Rezitativen der sonst keck konzertierenden Sologeige, die ermunternd und erfrischend haydnisch damit auch andere Elemente virtuos inspiriert. Die Aufnahme der Seltenheit übertraf eigentlich die Geneigtheit für Mozarts »Notturno« für vier Orchester. In *Furtwänglers* Konzerten (mit dem Berliner Orchester) hat sich die junge Kölnerin Riele Queling mit der Seltenheit des Pfitznerschen Violin-Konzerts (seinen grüblerischen Neigungen und der gewichtigen Schwere) einen starken Erfolg gesichert. Edwin *Fischer* hat mit dem dritten seiner Bach-Klavierkonzert-Abende sein kühnes Unternehmen erfolgreichst kulminieren können. Bei Eugen *Papst* ist an einem Strauß-Abend das hier sonst unbeachtet gebliebene *Violin-Konzert* von Rich. Strauß (von Frau *Schuster-Woldan* leidlich bezwungen) als tapfere Leistung des achtzehnjährigen Gymnasiasten immerhin aufgefallen.

Wilhelm Zinne

HANNOVER: Neben belangreicher Fühlungnahme mit durch die Tradition geheiligten Werken bewies *Rudolf Krasselt* in den 4. bis 7. *Abonnementskonzerten der Opernhauskapelle* auch mit den auf das Programm gesetzten Neuheiten eine glückliche Hand. *Walter Braunfels*' klassisch-romantische Phantasmagorie »*Don Juan*« erzeugte mit den in prachtvoll freier Ungebundenheit sich gebenden Metamorphosen farbenschillernde Wirkungen. Über das akademische Niveau hinaus lebte in den *Mozart-Variationen von Adolf Busch* eigenkräftige Inspiration. Durch ihren burlesken Expressionismus hatte die *Janos-Suite* des Ungarn *Zoltan Kodaly* neben Widerspruchsvollem manches Originelle aufzuweisen, und ebenso sprach mit seinen Klangorgien der im baskisch-völkischen Charakter verankerte »*Sinfonische Tanz*« aus *Wetzlers* Oper »Die baskische Venus« gut an. Endlich war auch *Heinrich Kaminskis* »*Magnifikat*« für Solo, Chor und Orchester (*Emmy Sack* und der *Opernchor*) eine Gabe von Wert und Stimmungsgewalt. In der Gesamtheit gedieh die Ausführung aller dieser Neuheiten zu einer Form und Inhalt erschöpfenden Ausdeutung.

Albert Hartmann

KÖNIGSBERG: Die Sinfoniekonzerte unter Hermann *Scherchen* standen weiter im Zeichen der Durchführung des Plans, sämtliche Sinfonien von Beethoven, Schumann, Brahms und Bruckner zu bringen. Von neuen Werken ist aus letzter Zeit eigentlich nur die Passacaglia von *Redlich* zu nennen. Sie verarbeitet in kontrapunktisch interessanter Form

und schöner Steigerung den bekannten Adventschoral »Wachet auf ruft uns die Stimme«. Das Werk machte in Königsberg in glänzender Wiedergabe durch Scherchen einen sehr günstigen Eindruck. Im allgemeinen wäre über diese Konzerte noch zu sagen: obwohl Scherchen bekanntlich viel, sehr viel durch Gastspielreisen abgelenkt wird, ist hier doch jeder wirklich einsichtige Mensch froh, ihn als Leiter der großen Sinfoniekonzerte zu besitzen. — Im allgemeinen verläuft das Konzertleben stiller als in früheren Jahren. Zu bemerken wäre noch die Neugründung eines Streichquartetts durch Leopold *Premyslav*, der seit mehr als Jahresfrist ganz hier ansässig ist. Die neue Vereinigung (mit Eugenie Premyslav am Cello) hat sich bereits sehr gut eingeführt (u. a. mit *Hindemiths* op. 22). In den »Künstlerkonzerten« konnte der in Königsberg zum erstenmal spielende Wilhelm *Kempff* einen außergewöhnlichen Erfolg verzeichnen. *Otto Besch*

KOPENHAGEN: Das Hauptereignis der Saison war unbedingt die in der Riesenhalle des »Forum« stattgehabte »Kunst-Tagung.« Die Verwirklichung dieser Idee mag zum ersten Mal in der Geschichte des Konzertwesens ins Leben getreten sein und kann als vorbildlich für andere große Kulturstädte hingestellt werden. Wirklich erregte diese Vereinigung von dänischer Malerei, Skulptur, Architektur, Literatur und Musik die höchste Aufmerksamkeit und Anerkennung der fremden Gäste, unter welchen auch mehrere namhafte deutsche Musikkenner sich fanden.

Während die anderen Künstler sich streng an das Prinzip: Darstellung der letzten 50 Jahre hielten, fühlte sich der Musik-Ausschuß dazu genötigt, bedeutend weiter rückwärts zu gehen. Das erste Konzert brachte einige der mittelalterlichen Volkslieder (Heldenlieder), die zum Teil Vorbilder oder Ausgangspunkt einer nationalen dänischen Musik bilden. Auch wurden Werke der deutschgeborenen Komponisten, die für die ersten dänischen Meister Lehrer oder Vorbilder waren, wie *Kuhlau*, *Weyse* (auch *Kunzen*, *Schulz* u. a.) vorgeführt. Dann gelangte man zu unseren Groß-Meistern *Niels Gade* und *J. P. Hartmann* (der ältere) und über *P. E. Lange-Müller* bis zu *Carl Nielsen*, der an der Spitze der dänischen Komponisten steht und wirkt — ihm war auch die Komposition der »Fest-Hymne« übertragen. Die hier genannten Meister behaupteten sich glänzend, ihre Werke wurden begeistert empfangen und mehrmals wiederholt. Im Ganzen waren 40 Komponisten vertreten. Von den ganz Jungen wurden größere Arbeiten von *Jörgen Bentzon*, *F. Höffding*, *Hye-Knudsen*, *R. Simonsen* u. a. aufgeführt. — Vierzehn verschiedene Dirigenten waren tätig, und mitwirkend mehrere Kopenhagener Chorvereine, die Garden-Lieb-Kapelle und bei einem Monstre-Konzert alle Kopenhagener Militärorchester.

Dem Ereignis der »Kunsttagung« gegenüber können die folgenden Konzerte kurz besprochen werden, um so mehr, da von neuen oder hier bisher unbekannten größeren Werken nur zwei vorkamen (die zweite *Mahler*sche Sinfonie und eine »Suite« des talentvollen Dänen *Sandberg-Nielsen*). Zum ersten Male konzertierten hier mit Erfolg das »Budapester Trio« und das bedeutendere Glazunoff-Quartett. Nach längerer Pause feierten *Moriz Rosenthal* und *Henri Marteau* Triumphe, und ausgezeichnet wurde die stimmlich und technisch gleich hervorragende Koloratursängerin aus Spanien, *Angeles Ottein* und (an der Spitze des Orchesters der Staats-Radiofonie) Maestro *Tango*. Im Konzertsaal sang *Berta Morena* die Schlußszene der »Götterdämmerung.« *Wilh. Behrend*

LINZ: Vorzügliches bot das Wiener *Weißgärber-Quartett*, das als Neuheit *Brandt-Buys'* »Sizilianische Serenade« mitbrachte. Novum war ein Klavierquintett der heimischen Komponistin Frida *Kern*, eine achtbare Arbeit. Das *Gottesmann-Quartett* brachte als Rarität *Kaminskis* reizvolles F-dur-Streichquartett. Der *Linzer Konzertverein* nahm sich eines Linzer Komponisten, *Jos. Bernauer*, an. Rob. *Scholz* vom Salzburger Mozarteum spielte mit gesunder Musikalität und reifer Technik Schumanns a-moll-Klavierkonzert. Das Musikerbundorchester stellte sich in den Dienst der Brucknersache. Des Meisters »Sechste« — »sie is' mei' keckste«, sagte Bruckner — wurde zu Gehör gebracht. *Pöll* vom Düsseldorfer Stadttheater erwies sich als denkender, vielversprechender Sänger. Das verstärkte Theaterorchester setzte sein technisches Können besonders für Strauß' »Don Juan« ein. Der »Sängerbund Frohsinn« hängte als Programmschild »Neuzeitliche Chor- und Klaviermusik« aus. Steineck, Lendvai, Butz, Sekles, Stürmer, Moldenhauer und der ironisierende Burkhardt (drei Chorduette) wurden ausgewählt. Leskowitz mühte sich

todesmutig für Klavier-Sachlichkeiten von Goosens und Groß. Der musikpädagogische Verband erinnerte sich an Pfitzners 60. Geburtstag. *Rudolf* bewältigte die Cello-fis-moll-Sonate mit technischem Elan. Frau Prahovny sang Lieder empfindungsvoll. Verdienstlich die Belebung der Kammermusik durch das *Linzer Streichquartett.* Es zeigte seine Vervollkommnung besonders in der Formung und klanglichen Auslegung von Guido Peters' Quartett Nr. 2. Als Schlußbemerkung: seit 9 Monaten wurde auf der Landesbühne keine Oper aufgeführt. Zeichen der Zeit!

Franz Gräflinger

LONDON: Wenn man die Dinge richtig betrachtet, war die eigentliche Sensation des letzten, äußerst regen Musikmonats weder das Braunsfels'sche Orchesterparadestück »Phantastische Erscheinungen«, Variationen über ein nicht gerade ergiebiges Berliozsches Thema, das Braunfels mit allen Schikanen der modernen Instrumentationskunst ausstattete (Abendroth war hier in seinem Element), noch Kreislers noch immer wundervolle Auffassung, aber nicht mehr, wie früher, fleckenlos reine Wiedergabe des Beethovenschen Violinkonzertes, noch selbst ein eindrucksreicher Abend Elgarscher Kompositionen, die der 72jährige Tondichter, abgesehen von Richard Strauß, der letzte der noch lebenden Giganten des 19. Jahrhunderts, selbst dirigierte (gar herrlich geigte Sammons das Violinkonzert und erklang die noble erste Sinfonie) — sondern Artur Schnabel als Klaviersolist, Kammermusiker und Komponist. Kaum hat ein anderer Künstler in den letzten Jahren soviel Kontroversen hervorgerufen als dieser, dem in allem, was er tut und schafft, seltene Größe anhaftet. Die an glatte Spielart Gewöhnten schaudern vor einem Umfang der Auffassung, in der, ähnlich wie bei Rodin, die Feinheit des Details hinter die Größe des Ganzen zurücktritt. Zugegeben, daß die kleineren Sachen die Wucht seines Temperamentes nicht immer vertragen — aber was will das gegen die Meisterschaft einer solchen geistigen Beherrschung besagen? Am schlechtesten kam das allerdings sehr lang geratene erste Streichquartett bei Kritik und Zuhörern weg. Die wenigsten fanden sich in der unbedingten Originalität der Sprache, in der eigenen Logik der Entwicklung, in der immerhin gemäßigt freien Polyphonie zurecht. Es müssen wohl noch einige Jahre vergehen, bis man auch dem Komponisten Schnabel Existenzberechtigung einräumt! Ein Quartett Bartoks (das Ungarische Streichquartett spielte es glänzend, wie auch das soeben Besprochene) befriedigte ebensowenig, obwohl man hier an einer Reihe amüsanter Instrumentalkniffe Behagen finden konnte. Bei Bartok spielt allerdings die Nationalfarbe eine Rolle, die eben nicht jedem Temperament liegt; ist seine Größe auch nicht zu verkennen, so bleibt dem Nicht-Ungarn seine Seelenwelt verschlossen. Bruno Walter dirigierte Mahlers »Lied von der Erde«, das endlich nach Gebühr gewürdigt wurde. Wir bekommen nun bald die vierte und die achte Sinfonie. Es meldet sich — etwas spät — ein »Mahlerboom«. — Die BBC. zeichnete sich durch eine musterhafte Ausführung der »Noces« von Strawinskij unter Ansermet aus, der auch Honeggers »Rugby« wiederum ertönen ließ (es steht nicht auf der gleichen Höhe wie »Pacific 231«). Ein neuer, noch jugendlicher Dirigent, Leslie Heward, dem es weder an Kraft noch an Geschick, wohl aber an Phantasie fehlt, brachte William Waltows Sinfonia Concertante für Klavier und Orchester, die, wenn auch nicht besonders originell, eine angenehme Unterhaltungs-Musik bietet. Ein BBC-Konzert vermittelte auch die Bekanntschaft mit einem jungen Russen namens Popoff, dessen Tschaikowskijsche Romantik sich mit seinem Wunsch, modern zu klingen, schlecht verträgt, und der vorläufig noch den Eindruck unreifen Dilettantismus hervorruft. Unter den Meisterleistungen seien noch Szigetis Wiedergabe des Brahms'schen Violinkonzertes und Gaspar Casados großartiges Cellospiel in Debussys, Locatellis und Mendelssohns Sonaten erwähnt.

L. Dunton Green

MOSKAU: Das Konzertleben am Anfang der Herbstsaison steht unter starkem Einfluß französischer Kunst, was wohl mit früher getroffenen Übereinkünften in Zusammenhang zu setzen wäre. Der in Moskau seit dem vorigen Jahr bestens bekannte Klaviervirtuose Robert *Casadesus* brachte einiges hier noch nicht Gehörte von Gabriel *Fauré* (eine ziemlich wässerige chopineske Ballade für Orchester und Klavier), von *Ravel* (aus dem Tombeau de Couperin) eine sehr scharf umrissene eigene Komposition für zwei Klaviere, die der Künstler im Zusammenspiel mit seiner Gattin vortrug. Der Pariser Dirigent *Rhené Baton* bot mittelmäßige, wenn auch

im ganzen formvollendete Leistungen. Außer sehr bekannten und fest eingespielten Orchesterstücken brachte er eine sehr gehaltvolle »Suite in altem Stil« von *Albert Roussel*. In Formen alter Gebrauchsmusik gibt Roussel meisterhaft profilierte polytonale Musik. — Von deutschen Künstlern hörten wir bloß *Georg Kuhlenkampff*, dessen technisch vollendetes und künstlerisch gehaltvolles Spiel den besten Eindruck hinterließ. — Aus dem Gebiet des Sowjetmusikschaffens ist ein gelungener Zyklus von *Victor Bjelyi* »Der Krieg« zu vermerken. Diesem Zyklus liegen vier Gedichte verschiedener Autoren zugrunde, die den Alltag des Krieges schildern. Bjelyi bearbeitet seinen Vorwurf ganz unpathetisch, sachlich, mit einer Vollkraft musikalischen Realismus. Scharf melodisch umrissen, wird der Text auf einen emotionell stark durchfluteten Klavierpart gebracht; der Gruppe proletarischer Musikanten angehörend, schreibt er mit voller Beherrschung moderner Ausdrucksmittel. Stücke, wie das bekannte Hasencleversche Gedicht »Die Mörder sitzen in der Oper«, in das einige Themen aus Straußens »Rosenkavalier« eingeflochten sind, sowie das abschließende Gedicht »Höre, Soldat« von Swetloff, gehören wohl zu den eindrucksvollsten Produktionen der Sowjetmusik. *Eugen Braudo*

PARIS: Die Programme der großen Konzerte bewegen sich im gleichen Kreis, ob sie alte, ob sie neue Musik verzeichnen. Einzig ein paar kurze Neuigkeiten unterbrechen den Gleichlauf. Man könnte glauben, daß es in Paris zu den Unmöglichkeiten gehört, ein Werk von Bedeutung aufzuführen. Nur Berlioz mit »Fausts Verdammung« wird in Aussicht gestellt; vermutlich aber bleibt diese Auffrischung ohne Erfolg. — Erwähnt sei neben »Orient« von *Fiévet* »La mort de deux héros« von *van Dyck*, ein Werk, dem es weder an Sensibilität noch an Kenntnissen des Autors gebricht und das eine vorzügliche Aufnahme in den Colonne-Konzerten erfuhr. Gedacht sei auch der sinfonischen Suite »Au pays de Komor« von *Piriou*, einer der wichtigeren Neuigkeiten, in der der Verfasser außerordentliche artistische Fähigkeiten bekundet. In den Conservatoire-Konzerten bot *Witkowski* »Mon lac«, eine sinfonische Dichtung für Klavier und Orchester: fünf Variationen von nobler Eingebung, deren Wiedergabe eine Pianistenbegabung fordert, wie sie in Rob. Casadesus gegeben war. — Bei Pasdeloup veranstalteten Milhaud und Honegger Konzerte mit eigenen Schöpfungen. Ingelbrecht dirigierte den »San Sebastian« von Debussy und den 47. Psalm von Florent Schmitt. Monteux überließ sein Orchester den Kapellmeistern *Schneevoigt*, der eine Sinfonie von Sibelius, und *Hoesslin*, der neben Wagnerwerken den *Reger*schen Variationen op. 86 zum Erfolg verhalf. Bemerkenswert ist noch das Auftreten von Alexander Kipnis, Wanda Landowska, Frau Roesgen-Champion (mit Werken des 18. Jahrhunderts), Paul Emerich, der das Moorsche Doppelklavier mit Bearbeitungen einer Pastorale von César Franck und den Brahms'schen Paganini-Variationen meisterte, und Gieseking mit zwei Soireen. Auch das *Rosé*quartett, das nicht genug zu rühmen ist, durften wir zweimal begrüßen. Endlich sei Henry Expert genannt, der in jedem Konzert einige vergessene Werke alter Vokalmeister spendet. — Gaubert dirigierte zwei neue Werke verschiedener Haltung: *Poulenc*'s »L'aubade«, ein kleines Ballett für Klavier und Orchester von 18 Instrumenten, dem die Primgeiger fehlen (ein preziöses Werkchen, aus Themen erbaut, deren Originalität wahrlich nicht stark, wenn auch scharmant sind), sowie ein wenig umfangreiches Stück von *Tournemire*: eine Trilogie in traditionellen Formen, die Don Quichote mit Faust und Franz von Assisi bindet. Im Mittelpunkt steht der Cervantessche Held. Die Musik nährt sich von einem kapriziösen Thema, mit dem das Wesen der Romanfigur charakterisiert wird. — »Cyrnos«, eine sinfonische Dichtung von *Tomasi*, ist für Klavier mit Orchester geschrieben; nur im ersten Teil belebt, wirkt es im Verlauf ermüdend. — *Franz Schalk* aus Wien trat zweimal als Dirigent auf; er brachte u. a. Teile aus Franz Schmidts »Notre Dame de Paris« zum Vortrag. *Hermann Scherchen* bot die 3. Sinfonie op. 34 von *Max Butting* und *Bachs* »*Kunst der Fuge*« in Graesers Fassung. Von den Solisten dieser bedeutsamen Vorführung seien Wanda Landowska, Isabella Neaf und Ruggiero Gerlin genannt. Die Gruppe der »Sechs«, zu der heute Honegger, Poulenc, Milhaud und Auric gehören, macht sich die Pflege der Kammermusik zur Aufgabe.

I. G. Prod'homme

PRAG: Der Ertrag an Konzertwerken war gering. Das folgende Reklameplakat möge genügen. V. *Talich* brachte eine begabte Orchesterphantasie von Alois *Haba* zur Erstaufführung, *Szell Hindemiths* Bratschen-

konzert, mit dem Komponisten als Spieler, und das Violinkonzert von *Casella*, das Marianne *Theiner* interpretierte. Je eine sinfonische Arbeit von J. *Mandic* — die erste Sinfonie leitete V. *Talich*, einen Teil aus einer sinfonischen Dichtung Fritz *Busch*. Mandic ist ein talentierter, einfallsreicher Musiker, dessen Beredsamkeit festere Formen vertragen würde. Wenn noch die durch D. *Malko* virtuos aufgefaßte eigenartige Sinfonie von *Schestakowitsch* genannt wird, *Buttings* III. Sinfonie und *Casellas* »Scarlattiana«, die J. *Kopsch* darbot, so sind wir mit den erwähnenswerten sinfonischen Novitäten zu Ende. Historische Konzerte veranstaltete die *Tschechische Philharmonie*. Im *Deutschen Literarisch-Künstlerischen Verein* dirigierte Gerhard von *Keussler* ein *Altböhmisches Konzert*, in dem ein Klavierkonzert von Beethovens Prager Rechtsanwalt, Johann von *Kanka*, (Josef *Langer* am Flügel) viel Anklang fand, daneben hörte man die Es-dur-Sinfonie von Karl *Stamitz* und Kompositionen von Wenzel *Pichl* und J.W. *Tomaschek*. *Gaubert* und *Cameron* dirigierten französische bzw. englische Spielfolgen. Frau *Coolidge* ließ anläßlich ihres Prager Aufenthaltes Werke der von ihr prämiierten Komponisten aufführen, Kammerkompositionen von *Hüttel*, *Roussel*, *Martinu* u. a. Der *Tschechische Verein für moderne Musik* revanchierte sich mit Kammermusiken von J. *Krejci*, K. B. *Jirak*, K. *Haba*, in denen das *Prager Bläserquintett* mitwirkte, in einem weiteren Konzert, in dem die eben zitierte Vereinigung, das *Ondricekquartett* und *Franz Langer* spielten, gab es zum erstenmal die unlängst in Berlin aufgeführte II. Klavier-Suite von Fidelio *Finke* (desselben Komponisten neues Choralvorspiel brachte Kurt *Utz* in der Regergesellschaft), Klavierstücke von J. *Ponc*, an einem weiteren Abend Streichquartette von K. *Waulin* und J. *Krejci* u. a. Modernes wurde noch im 6. »*Auftakt*«-*Konzert* propagiert: Klavierwerke von Erhardt *Michel*, Friederike *Schwarz*, Carl *Wiener*, Kompositionen für Holzbläser von *Melkitch*, *Rieti*, *Petyrek*; Ausführende: Friederike *Schwarz*, E. *Michel* und das *Prager Bläserquintett*. Im Kammermusikverein *Jarnachs* Klaviersonatine und das Streichquintett; Strawinskijs Klaviersonate an einem selbständigen Klavierabend *Josef Langers*. Sonst internationales Virtuosentum mit obligatem Programm. *Erich Steinhard*

WEIMAR: Die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle unter *Praetorius* bewegen sich weiter auf dem sicheren Boden der Klassik und Romantik. Bruckner erscheint mit der Vierten und Fünften. *Walter Schulz*, unser ausgezeichneter Konzertmeister, spielt Schumanns Violoncello-Konzert op. 129. Wolfurts »Tripelfuge«, op. 16, enttäuscht. *Walter Schulz* und *Hinze-Reinhold* bieten einen erlesenen Kammermusikabend mit Violoncello und Klavier. Die Pianistin *Felicitas Reich* spielt Beethovens G-dur-Konzert mit jugendfrischem Feuer. Auch *Max Nahraht* bewies sich in einem Klavierabend als große Hoffnung. *Wilhelm Kempffs* eigenwilliges Pianistentum zeigte sich genial in Schumanns Opus 17. Die von den Schülern der Orgelklasse *Friedrich Martins* gebotene Abendmusik (unter Mitwirkung der bedeutenden *Tilde Wagus*) zeigte die großen pädagogischen Fähigkeiten dieses Orgellehrers.

Otto Reuter

WIEN: Zwei wichtige Neuaufführungen erfolgten durch die Kammerkonzertvereinigung *Kolisch-Steuermann*. Diese beiden ausgezeichneten Künstler und Musiker sind so ganz durchglüht von heiliger Überzeugung, daß der Hörer, ob er will oder nicht, in ihren Bann gezogen wird. Man bringt ihnen unbegrenztes Zutrauen entgegen, und das ist für die Stücke, die sie unter ihre Patronanz nehmen, der halbe Erfolg. Für die neue Komposition von *Anton Webern*, die hier vorgeführt wurde, blieb es bei diesem halben Erfolg. Das Werk führt den Titel »*Symphonie*« in des Wortes weitester Bedeutung. Zwei Sätze, die wie alle Webern'schen Tonschöpfungen, kurz und bündig sind. Der eine ist zweiteilig angelegt, der andere ein Variationensatz. Beschäftigt wird ein Instrumentalkörper von subtilster kammermusikalischer Mischung: zwei Geigen, Bratsche, Cello, Harfe, zwei Hörner, Klarinette und Baßklarinette. Was man zu hören bekommt, ist atonale Musik strengster Observanz. Das Notenbild zeigt eine äußerst minutiöse Faktur und enthält kompositionstechnische Kniffflichkeiten aller Art. So präsentiert sich etwa die zweite Periode des Themas aus dem Variationensatz als treues Spiegelbild der ersten. Und doch scheint diese Sinfonie und ihre pointilistische Manier, Harfentupfer, Klarinettengluckser, Geigenseufzer und ähnliche akustische Phänomene in lockeren Zusammenhang zu bringen, mehr dem impressionistischen Typus anzugehören. Weberns Musik realisiert sich ungefähr dort, wo

die letzten, feinsten Entwicklungsfäden des Impressionismus zu Ende gehen, wo nur noch die Fasern in der Luft, im Atmosphärischen, im Wirbeltanz klingender Sonnenstäubchen flattern. — Einen wesentlich jüngeren, frischeren und gehaltvolleren Eindruck gewährte die andere Erstaufführung: *Schönbergs* »*Suite*«, op. 29. Dieses Werk steht ganz im Zeichen tätigen konstruktivistischen Schaffens. Es ist freudig durchsonnt und durchlüftet und hat beinahe Dur-Charakter. Es besitzt zudem das Geheimnis, auch Hörerschichten anzusprechen, die nicht blind auf eine »Richtung« eingeschworen sind. Kurz, es besitzt das Merkmal des Genialen. Und wenn es mit dem in reinster Diatonik ausschreitenden Variationenthema dem Auditorium einen appetitlichen Köder zuwirft, so kann man um so herzhafter anbeißen, als die atonalen Widerhaken so kunstvoll angebracht sind, daß sie auch zahmeren Ohren nicht ernstlich weh tun. — In den *Philharmonischen Konzerten* führte *Furtwängler* ein »*Phantastisches Intermezzo*« von *Karl Weigl* auf. Der Komponist, der kürzlich erst mit einem weitläufigen Violinkonzert zu Worte gekommen ist, gilt als ausgezeichneter Satztechniker, als feiner, geschmackvoller Künstler. Im schöpferischen Sinn ist sein »Intermezzo« allerdings nicht bedeutend, aber als kostbares kunsthandwerkliches Produkt hat es angemessenen und sympathischen Wert. Lustige Scharen von Kobolden ziehen auf und treiben in der säuberlich gesetzten Partitur ihr Wesen. Sie stammen von den Wagner'schen Elementargeistern und teilen mit ihnen die Vorliebe, sich im Wirbel chromatischer Steigerungen zu vergnügen. Weigl besitzt hexenmeisterliche Erfahrung genug, um sie auf gut Wagnerisch zu beschwören, oder er hält ihnen einen anderen wirksamen Talisman entgegen, einen Signalruf aus dem Zauberbuch der Mahlerschen Sinfonik. — Als Gast der »Oratorien-Vereinigung« führte *Gabriel Pierné* seinen »*Kinderkreuzzug*« auf. Ein braves, frommes Werk, das naiven, gläubigen Sinnes dargereicht wird. Musik, die auf bester französischer Tradition basiert und namentlich durch ihre verbindlichen lyrischen Werte reizvoll wirkt. Ernstere stilistische Sorgen kennt sie nicht. Die Sensation eines Galli-Curci-Skandals fand schon im Foyer, wo die Absage der Sängerin bekannt gegeben wurde, ihr vorzeitiges Ende; dafür wurde das gleichfalls sensationell umwitterte *Titta Ruffo*-Konzert programmgemäß durchgeführt. Freudiges Hinausschleudern fulminanter Gewaltstöne ist der stärkste, aber auch der einzige Trumpf des Sängers. Wenn er singt, so steht ein Repräsentant echten, ursprünglichen Volkssängertums auf dem Podium. Titta Ruffo ist ein Erzkomödiant und Possenreißer, ist es aber mit Leib und Seele und mit jener unwillkürlichen Grazie, die allem Animalischen innewohnt. *Heinrich Kralik*

WUPPERTAL: Kurt Atterberg macht es in seiner preisgekrönten 6. Sinfonie den Hörern nicht allzu schwer; man genießt diese glatte, natürlich fließende Musik, deren Adagio voll milder, landschaftlicher Schönheit ist, ohne Erschütterung. Der junge Wolfgang Fortner widmete der Elberfelder Kurrende als Dank für die Uraufführung seiner Messe in G. »Drei Psalmen für Knabenchor a capella«, die, als Ganzes genommen, nicht jene zwingende Einheit von Einfall und Formung aufweisen wie das größere Werk. Die zwei- und dreistimmigen Chöre ersetzen die in diesem Fall klanglich schwierige Vertikale durch freischwingende Linien von großer seelischer Energie, doch ist der herbe Grundcharakter nicht frei von Gewaltsamkeiten. Die Wiedergabe unter Erich vom Baur erwies sich des Geschenkes würdig. Ein Kaminski-Abend des Barmer Bachvereins (Gottfried Grote) ergänzte das feststehende Gesamtbild dieses einsamen, um Klarheit ringenden Meisters durch ein »Präludium und Fuge« für Violine und Orgel, das »Wessobrunner Gebet« für Bariton und Orgel und einige Volksliedersätze, Gebilde, die in ihrer quellfrischen, innerlich schlichten Art einer besonders begnadeten Stunde zu verdanken sind.

Walter Seybold

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Den Adressaten des *Goldmark*briefes zu ermitteln, ist uns nicht geglückt. Wer hilft uns auf die Spur? — Von *Giuseppina Strepponi* war eine bessere Bildvorlage nicht zu beschaffen. — Über *Ansorge* spricht Breithaupt; über *Lambrino* nehmen wir folgenden Kernsatz aus Niemanns »Meister des Klaviers«: »Lambrino kann und spielt alles. Er ist Plastiker, architektonischer und monumentaler Stilist, zartsinniger Poet und versonnener Träumer.«

* K R I T I K *

BÜCHER

LUDWIG SCHIEDERMAIR: *Die deutsche Oper*. Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.

Ein solches Buch war längst nötig. Daß es nun, als Resultat »dreißigjähriger Arbeit im Dienste der Opernforschung« aus der Feder des Bonner Musikhistorikers, stattlich von Umfang, und würdig in der Aufmachung, vorliegt, das sei dem Verfasser und auch dem Verlag gedankt. Es gehört ja bekanntlich verlegerischer Opfermut dazu, in dieser, der Musikliteratur durchaus mißgünstigen Zeit einen derartigen Band herauszubringen.

Wir haben die »Geschichte der Oper« von Kretzschmar, die, vor zehn Jahren erschienen, für das 17. Jahrhundert noch wichtig genug, doch schon in der Darstellung der Gluck-Zeit, geschweige der des 19. Jahrhunderts vielfach gar zu skizzenhaft geblieben ist. Wir haben ferner jenes reizvolle Buch von Oscar Bie, das zu lesen ein ästhetischer Genuß und gewiß auch ein Gewinn ist — wenn man von allzu subjektiven Urteilen und Erklärungen absehen will. Nun kommt Schiedermair, beschränkt sich zwar leider auf die *deutsche* Oper, stellt deren Werden und Wesen aber so umfassend, so klar und ansprechend dar, daß man seinem Buche weite Verbreitung wünschen muß. Das einschränkende »leider« ist hier nur von dem Gesichtspunkt gedacht, daß die Geschichte der deutschen Oper von der der italienischen kaum zu trennen ist. Indem Schiedermair den ersten Teil seines Werkes der Barock-Oper widmet, muß er ja auch auf die dahinführende Entwicklung aus dem Italienischen zurückgreifen. Und wenn er im zweiten Teile die Klassik behandelt, so kommt er nicht um die Giocosa herum, nicht um Mozarts Stellung zu Italien; und insofern weiten solche Abschnitte die Geschichte der deutschen Oper freilich ohnehin zu einer Geschichte der Oper überhaupt aus.

Übrigens: Mozart, — was ist das für ein lebendiges Kapitel. Wie gut und heilsam ist gesagt, daß Mozart »wohl nie auf eine endgültige Formel gebracht werden« könne. Der Abschnitt über Glucks Reform ist viel besser, weil künstlerischer in der Erfassung des Wesentlichen, als z. B. bei Kretzschmar. Hervorragende dramaturgisch-stilkritische Spezialkapitel sind den beiden großen Sonderwerken am Ende der klassischen Periode gewidmet: der »Zauberflöte« und dem »Fidelio«. Ein anderes Beispiel dafür, wie Schiedermair knapp und lebensvoll eine ganze Periode aufrollt: die Blütezeit der Hamburger Oper, — Sigismund Kusser, Reinhard Keiser, Mattheson, Händel, Telemann — welche Fülle wichtigster Beziehungen und Tatsachen auf schmalem Raume! Sehr lobenswert und erfreulich auch, daß der Verfasser nicht mit Zitaten aus Operntexten, mit Angaben über Repertoire früher Opernbühnen, mit Stimmen aus der Zeitkritik spart — sie helfen ungemein zur Verlebendigung des Abgelegenen. — Die neue Zeit, selbst das Werk von Richard Strauß, die jüngsten Versuche —, das alles kommt zum Schluß leider nur sehr flüchtig weg. Und merkwürdig: eine so symptomatische Erscheinung wie die vielleicht etwas zu gewichtig so benannte, aber auch nicht zu unterschätzende »Händel-Opern-Renaissance« existiert für Schiedermair offenbar nicht. — Aber solche Einwände, die auf mögliche und manchmal notwendige Verbesserungen in späteren Auflagen hinweisen, schmälern nichts an der hervorragenden Disposition des Werkes, an der frischen, meistens ganz allgemeinverständlichen Verarbeitung des großen Stoffes, an der Verdeutlichung alles Wesentlichen, den vernünftigen, überlegenen Gesichtspunkten, unter die die lebendig geschaute Historie gestellt ist. *Hans Tessmer*

MAX STEINITZER: *Pädagogik der Musik*. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Mit kritischer Einstellung zu vergangnen und herrschenden Unterrichtsmethoden gibt der Verfasser verständige Hinweise auf natürliche und zweckmäßige Wege zur Erlangung erstrebenswerter Ziele. Es sind nur Hinweise; denn das Büchlein — der Sammlung »Bücherei praktischer Musiklehre« zugehörig — umfaßt (bei kleinem Format) 58 Seiten. Der Berufspädagoge wird die für ihn in Frage kommenden Probleme eingehender studieren müssen, als es durch das Lesen eines so kleinen Leitfadens möglich ist. Junge Leute, die sich auf die Privatmusiklehrerprüfung vorbereiten, finden aber in Steinitzers Aufsätzen die ersten nützlichen Orientierungen und, des weiteren, Anregung zu vertiefenden Studien.

Rudolf Bilke

SCHULMUSIKALISCHE ZEITDOKUMENTE. *Vorträge der VII. Reichs-Schulmusikwoche in München*. Herausgegeben vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin. Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.

Für die äußere Entwicklung der Reichs-Schulmusikwoche war die Münchener Woche des vorvergangenen Jahres in zweierlei Hinsicht bedeutungsvoll: Einmal die Durchsetzung dieser — der kulturpolitischen Initiative Preußens entsprungenen — Einrichtung in der Hauptstadt Bayerns und ihren sprichwörtlichen Besonderheiten. Zum andern die rasche Steigerung der Teilnehmerzahl (von 600 der Dresdner Woche auf über 1000), die auch in der vorjährigen Hannoverschen Woche erhalten blieb, ja sogar noch einen weiteren Aufstieg erreichte. Es entsprach der örtlichen Situation dieser VII. Reichs-Schulmusikwoche, daß vornehmlich die Vertreter der *bayrischen* Schul- und Kunstpädagogik: Georg *Kerschensteiner* (»Das musikalische Kulturgut im Bildungsverfahren«), Joseph *Haas* (»Schule und Kirchenmusik«), H. W. *v. Waltershausen* (»Schule und Theater«), Aloys *Fischer* (»Kunst und Methodik«), Markus *Koch* (»Schulmusik in Bayern«), Albert *Greiner* (»Fragen der Stimmbildung«) u. a. als Referenten zur Mitarbeit gewonnen wurden. In »*Allgemeine Musikpädagogik*« und »*Musikalische Fachpädagogik*« gliedert sich der Themenbereich. Neben den Gebieten der Methodik und Stimmbildung erhält das Verhältnis von Rundfunkmusik und Schulpädagogik erstmals besondere Betonung (»Elektrische Übertragungsmittel im Dienste des Unterrichtes« und »Jugendliche als Rundfunkhörer«). Stärker als bis dahin treten praktische Vorführungen (Schülerorchester, Jugendsingen verschiedener Lehranstalten, Lehrbeispiele in den Lyzeen St. Anna und am Anger) in den Vordergrund. Ein Tag der Woche ist dem Besuch der Städtischen Singschule in Augsburg gewidmet. Eine solche sachliche Umschau und der Blick in die Alltäglichkeit der schulischen Arbeit vermögen in zweckdienlichster Weise die theoretischen Erörterungen auf ihren jeweiligen Wirklichkeitsgrad hin zu kontrollieren. Hier liegt ohne Zweifel die wesentlichste Aufgabe der Reichs-Schulmusikwoche, die ihren Teilnehmern jeweils etwas Ganzes und Wirkliches in die Hand geben muß. Das kann aber doch nichts anderes sein, als die Antwort auf die Frage: Wie steht die Schulmusik in der konkreten Alltäglichkeit? Alle Repräsentanz und Rhetorik wird diese Frage zurückdrängen, den Gedanken der Arbeit und Verantwortung immer stärker betonen. Die vorliegende Sammlung der Referate hält das Bild der VII. Reichs-Schulmusikwoche fest. Der Titel »Schulmusikalische Zeitdokumente« kennzeichnet prägnant den Inhalt dieses Bandes. Diese Bezeichnung vermag in der Tat selbst ein so ausgesprochen historisches Dokument wie Hans Pfitzners echt romantischen Protestruf wider den modernen Geist in der deutschen Kunst und Erziehung (Referat über »Kunstpflege und Jugend«) noch zu vertreten, eben als möglichen Beitrag zu der Frage des Themas. In der Bezeichnung »Zeitdokument« ist ebensosehr die allgemeine Bedeutsamkeit dessen ausgesprochen, was durch die Vorträge und die einzelnen Vertreter zur Sprache und Aussprache gekommen ist, wie die anschauungsmäßige Bedingtheit. Die Aufgabe des Sammelbandes, wie sie im Vorwort gekennzeichnet ist als »Vermittlung eines der Wahrheit entsprechenden Querschnitts durch die musikpädagogische Lage«, ist bestens erfüllt. Die *sachliche Umschau* wird immer ein entscheidendes Agens für die Reichs-Schulmusikwoche sein. *Hans Boettcher*

CHRISTHARD MAHRENHOLZ: *Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau.* Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Die erste Lieferung dieser sehr verdienstvollen Arbeit bringt zunächst Allgemeines über Funktion, Mensurierung und Benennung der Orgelregister, ein weiterer Abschnitt behandelt die verschiedenen Arten der Labialregister bezüglich Körperform. Art, Weite und Funktion, Registergeschichte und Geschichte der Namengebung. Ferner werden Vorschläge für die heutige Benennung sowie für Bau und Mensurierung dieser Register gemacht. Mahrenholz ist auf dem Gebiet des Orgelbaues wohl einer der Kenntnisreichsten. Seine Ausführungen, die sich auf eingehende fachliche Studien stützen, erscheinen durchaus geeignet, dem heutigen Orgelbau neue Impulse zuzuführen. *Fritz Heitmann*

BERNHARD ENGELKE: *Musik und Musiker am Gottorfer Hofe.* Verlag: Ferdinand Hirt, Breslau.

Der vorliegende stattliche Band gehört zur Reihe der »Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinschen Universitätsgesellschaft« zu Kiel. Er behandelt die Zeit der englischen Komödianten (1590—1627), die gegen 1600 die Kunst des englischen Violenspiels nach Deutschland brachten und die besonders in Norddeutschland sehr geschätzt waren. Nähere Forschungen über das Musikleben in den deutschen Ostseeländern waren bisher nur sehr

fragmentarisch betrieben worden. *Bernhard Engelkes* Monographie über die Musik am Gottorfer Hofe in Schleswig ist die erste größere und zusammenfassende Studie ihrer Art. Sie ist nicht nur ein schätzbarer Beitrag zur Musikgeschichte des deutschen Nordens, erweitert nicht nur unsere Kenntnisse über Kunstpflege, Künstler dieser Gebiete, sondern bereichert auch die musikalische Literatur durch eine Menge wertvoller, bisher unbekannter Kunstwerke. Insbesondere handelt es sich hier um die Spielmusik für Instrumente, die Suiten für Streichinstrumente. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts bezauberten die wandernden englischen Komödianten das musikalische Deutschland mehr noch durch ihr Spiel auf Violen als durch ihre Komödien. Dem in Deutschland damals üblichen regellosen Durcheinander von Gesangstimmen und Instrumenten verschiedenster Art (Zinken, Krummhörner, Posaunen, Violen, Lauten, Flöten, zusammen mit Singstimmen) stellte sich in den englischen Streichersuiten eine stilistisch einheitliche, fein durchgebildete Kunstgattung gegenüber, die durch ihre höhere künstlerische Kultur sich rasch siegreich durchsetzte. Der wundervolle weiche und volle Klang der englischen Violen, unterstützt von zarten Lauten- und Spinettakkorden, war in Deutschland etwas ganz Neues und brachte gegen 1600 eine Stilwandlung im Instrumentenspiel zustande. Die Belege für diesen Geschmacksumschwung bringt Engelke mit dankenswerter Ausführlichkeit. Eine gründliche Einleitung, auf archivalischen Studien basierend, zeigt die Zusammenhänge der Gottorfer Kapelle mit Kopenhagen, Hamburg, Lüneburg und stellt uns die dort wirkenden Künstler des näheren vor. Künstler wie *Melchior Borchgreving*, *Nicolo Giston*, *Benedictus Greep*, *Matthaeus Merker*, *Johann Steffens*, *Johann Sommer*, bisher kaum dem Namen nach bekannt, werden von Engelke uns hier als charaktervolle Meister vorgestellt. Ganz besonderer Nachdruck wird gelegt auf den genialen Engländer *William Brade*, den klassischen Hauptmeister der englischen Suitenkunst. Ein besonders wertvoller Teil der Arbeit ist der vollständige Neudruck dreier wichtiger Hamburger Publikationen vom Jahre 1609, zwei Teile der »Auserlesenen lieblichen Paduanen verschiedener Meister« und eine große Sammlung der »Paduanen, Galliarden, Cantzonen« des *William Brade*. Besonders in diesen fünfstimmigen Streichersuiten Brades liegen klassische Meisterstücke vor, die durch die Feinheiten ihres Tonsatzes, die Eleganz der melodischen Linien, die interessant verwickelten Stimmen, die lebendige Rhythmik noch heute starken Eindruck machen können. Insbesondere wird man Engelke danken dafür, daß er uns in Brades Pavanen ein bisher wenig bekanntes Genre in seiner Vollendung zum ersten Male klar aufweist. Die Pavane ist kaum von einem anderen Meister dermaßen reizvoll, geistreich und mannigfach behandelt worden. *Hugo Leichtentritt*

WALTER SERAUKY: *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700—1850.* Helios-Verlag, Münster i. W.

Seraukys Werk gibt eine umfassende und erschöpfende geschichtliche Darstellung einer musikästhetischen Zeitidee und ihrer Wandlungen im Zeitraume von ein und einhalb Jahrhunderten. Zwar steht Serauky den verschiedenen Denkern dieser Zeiten durchaus nicht unkritisch gegenüber, er erfreut auch durch gelegentliche Polemik gegen frühere und zeitgenössische Musikforscher, aber im Grunde bleibt seine fleißige Arbeit trocken und nüchtern. Er reiht Jahr an Jahr, Mensch an Mensch, Werk an Werk aneinander; doch hätte er durch stärkere Betonung der allgemeinen Geistesgeschichte und vor allem der Kunstpraxis, aus der die ästhetische Theorie schöpft oder die sie befruchtet, wahrscheinlich zu interessanterer, lebendigerer Darstellung gelangen können. Auch die musikästhetische Disziplin sollte es sich zur Aufgabe machen, aus der wissenschaftlichen Verknöcherung herauszugelangen, wie dies so manchen andern Fächern heutzutage gelingt. *Willi Aron*

AUGUST STRADAL: *Erinnerungen an Franz Liszt.* Mit zwei Bildern und einem Faksimile. Verlag: Paul Haupt, Bern.

Stradal darf sich als den letzten Schüler Liszts rühmen. Erst Ende 1884, also knapp zwei Jahre vor dem Ableben des Meisters, trat er Liszt nahe, verblieb dann aber fast die ganze Zeit in engster Fühlung mit Liszt, stets auch auf den verschiedenen Stationen, innerhalb deren sich das Lebensende Liszts abspielte, sein treuer Begleiter. Stradals Erinnerungen gleichen einer Anekdotensammlung. Kein Tadel! Das intime Bild jedes großen Künstlers und Menschen tritt erst durch die Anekdote leuchtend aus dem Rahmen. Stradals Buch durchzieht wie ein roter Faden die Deutung von Liszts Lehrmethode. Sie, die keine Methode war, wird nicht pedantisch

trocken analysiert, sondern an unzähligen Beispielen lebendig gemacht. Auch von den Reisen, dem Treiben um den Meister, von Konzerten der Schüler, von solchen Rubinsteins und Tausigs, endlich von Liszts Klavierspiel gibt uns sein Adlatus viel Aufschlußreiches, das die Biographen nicht übersehen dürfen. Daß Bruckner mehrfach auftritt, die Beziehungen der beiden Künstler klargelegt werden, ist eine dankenswerte Zutat. Je ein Sonderkapitel gehört dem Erzieher und dem Menschen. Das sind die wichtigsten Teile dieser Memoiren, deren Stoffülle mit der im Hinblick auf die verflossenen 44 Jahre erstaunlich lebendigen Darstellung um die Palme ringt. *Max Fehling*

WILHELM HITZIG: *Tonsystem und Notenschrift*. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Im Vorwort wird darauf hingewiesen, daß die kleine Schrift für Freunde der Volksmusik und für Rundfunkhörer gedacht ist. Die Ausführungen sind ohne alle Vorkenntnisse zu verstehen. Wie notwendig solch informierende Schriften sind, geht daraus hervor, daß die Vereinigungen für Volksmusik — Volkschöre, Arbeitergesangvereine, Singgemeinden — und die Sender Vorträge über die Grundlagen der Musik halten lassen. Der Ton, in dem Hitzig die Belehrungen vorträgt, ist sehr sympathisch. *Rudolf Bilke*

ARNOLD SCHMITZ: *Beethoven*. Verlag der Buchgemeinde, Bonn.
Es gibt nur wenige Darstellungen von Beethovens Leben und Schaffen, die in jeder Beziehung auf so sicherem fachlichen Grunde stehen, wie diese neue von Arnold Schmitz. Die wichtigste Literatur über den Meister ist ebenso fleißig wie kritisch verarbeitet, der Überblick über sein Werk mit großer musikalischer Einsicht und reichen Kenntnissen der Musik seiner Zeit geboten. Nirgends macht sich fruchtloses Spintisieren nach eigenen gewaltsamen Theorien breit, vielmehr ist das Schaffen mit natürlich auffassendem Blick übersehen, und es ist auf klare und sachliche Weise und in guter Form Rechenschaft darüber abgelegt. Dankenswert auch die im ganzen richtigen Aufschlüsse des Verfassers über Wesen und Inhalt der Musik Beethovens (S. 92ff.). Schmitz hat überhaupt so sorgfältig gearbeitet, daß es sich ein Referent leisten darf, Verbesserungsvorschläge zu übergehen. Das Buch stellt sich ebenso für den Musikfreund als zuverlässiger Führer auf dem Wege zu dem Tonmeister dar, wie es auch dem Beethovenkundigen genügend Anregung bietet. Über seine Darstellungsform nur so viel, daß Persönlichkeit und Werke getrennt behandelt und auch die beiden Hauptteile in viele Kapitel — der zweite nach Werkgattungen — zerlegt sind. Dem Bande ist ein reicher Anhang wohlgelungener Bilder beigegeben; das einzige Bild, das aus unseren Tagen — von W. Faßbender — stammt und vor dem Innentitel steht, ist freilich nicht viel wert und technisch so altmodisch erfaßt, daß es noch in Beethovens Tagen entstanden sein könnte. Im übrigen wird das Buch vom Verlag in gediegener und geschmackvoller Aufmachung vorgelegt. *Max Unger*

RICHARD TRONNIER: *Vom Schaffen großer Komponisten*. Verlag: Karl Grüninger Nachf., Ernst Klett, Stuttgart.
Ein Buch, das man am liebsten gar nicht »kritisieren«, sondern nur liebevoll anzeigen und verschenken möchte, so aufschlußreich und verdienstvoll ist es. Nicht allein, daß der Verfasser im Zurückschreiten an die sichersten Quellen, die Selbstzeugnisse großer Meister der Tonkunst, etwa 20000 Seiten Briefe und Schriften (gesammelte, Biographien, Darstellungen, Gedenkblätter usw.) verarbeitet und für sein schönes Buch verwendet hat, macht dessen besonderen Vorzug aus, sondern das Thema selbst: das aus dem unsichtbaren Quellbereich des Unbewußten an die Wege des Oberbewußtseins überströmende künstlerische Schaffen, das vielfach noch so ungeklärt oder wenigstens vielen Musikfreunden, ja Musikstudierenden, noch unklar ist. Hier gibt es in knapper Form (durchschnittlich 10—30 Seiten für jeden Meister) Aufklärung und Wissenswertes, wenn auch in vielen Fällen vermutlich schon Bekanntes und Gewußtes. Die Komponisten, deren Schaffensquell hier nachgegangen wird, sind Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Berlioz, Wagner, Bruckner und Brahms. Vielleicht erweitert eine spätere Auflage etwa noch durch Verdi oder Tschaikowskij. Der Tadel, daß wir an dem Buch noch zu wenig haben, ist zugleich ein Lob. Auf die immer noch mehr zu lesenden Schriften Webers und Schumanns ist eingehend zurückgegriffen. Berlioz' Schaffen berührt besonders interessante Fragen. Wagner mit seinem bewußtgewordenen Mitgefühl (Parsifal) ist sehr eingehend behandelt,

Schubert naturgemäß leider nur kurz. Vortrefflich ist die Auslese aus Schumanns Schriften (102 Absätze). Der arme, doch in sich so reiche Bruckner! Bei Brahms sind auch die Schwächen nicht zur Seite geräumt. Eine Erörterung des Schaffensvorgangs nach dem Muster des »Vom Jenseits des Künstlers«, wie es Friedrich von Hausegger gab, hätte die tüchtige Arbeit Tronniers noch bereichert.

Theo Schäfer

BENJAMIN WOOD: *L'art mystérieux du Violon.* Verlag: Maurice Senart, Paris.
Auf etwa 120 Seiten fesselnde Ausführungen über die physikalischen und anatomischen Kenntnisse, die zu einem vollendeten Violinspiel nötig sind. Sehr richtig bemerkt der Verfasser, daß der Geiger niemals vollkommen Herr seines Instrumentes wird, vielmehr daß dieses ihn immer wieder beherrscht. Wood will vor allem den Geiger lehren, daß ihm die beim Spiel nötigen Muskeln vollkommen gehorchen.

Wilh. Altmann

MALWIDA VON MEYSENBUG: *Briefwechsel mit Sigismund Ruhl.* (»Märchenfrau und Malerdichter«.) Herausgegeben von Berta Schleicher. Verlag: C. H. Beck, München.
Malwida von Meysenbug ist uns immer teuer; ihre nie getrübte Freundschaft mit Richard und Cosima Wagner, ihre Treue und ihr Idealismus, sind Zeichen eines vorbildlichen Charakters, durch den sich ihr Name auch in materialistische Zeitepochen hinübergerettet hat. Darum versenken wir uns in ihren Briefwechsel mit dem Maler Ruhl, der selbst für den Malwida-Kenner etwas Unbekanntes bedeutet. Ein Hauch aus dem Kinderparadies der Idealistin durchweht diese Briefe, aus denen die Idealistin und ihr Freund aus ferner Jugendzeit zu uns sprechen. Das Kind Malwida hatte unendliche Freude am Märchen, und ein junger Kasseler Maler, L. S. Ruhl, konnte dieses Verlangen befriedigen, weil er mit den Brüdern Grimm befreundet war. 50 Jahre sind vergangen, das Leben hat beide auseinandergeführt, da schreibt Malwida eines Tages dem den Neunzigern nahen Jugendfreund einen Brief, der zu einem noch sieben Jahre währenden brieflichen Austausch der Gedanken führt. Ruhl war einst Mitglied der deutschen Künstlerkolonie in Rom gewesen, hatte als Freund Schopenhauers dessen Porträt gemalt und war von Goethe mit hohem Lobe ausgezeichnet worden.

Ferd. Fleischer

MUSIKALIEN

HANS F. REDLICH: *op. 9 Canzone nach Johann Kaspar Kerll, für großes Orchester gesetzt.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.
Das Hauptmotiv dieser (dem 2. Band der Bayrischen Denkmäler entnommenen) Orgel-Canzone mutet in seiner energisch-kraftvollen Quartmelodik ganz entschieden moderner an als die schlicht kirchentonale Art der Durchführung. Die Übertragung — mit ausinstrumentierter Reprise — hält sich sehr streng an das Original. Doch ist in der zweiten Hälfte des 56. Taktes die Sechzehntelbewegung aus unerfindlichen Gründen ausgemerzt, im 53. der Kontrapunkt teilweise rhythmisch-melodisch frei umgeformt. Die Realisierung einiger ideeller Haltetöne dürfte uneingeschränkt zu billigen sein. Anfechtbar ist vielleicht die etwas übertriebene Verflüchtigung der Orgelpunkte in Takt 11 und Parallelstelle, anzuerkennen die an Takt 63 angelehnte Hinzufügung einiger thematischer Ansätze. Dynamik und Tempo sind sehr geschickt aus dem Melos empfunden. Die Themeneinsätze werden größtenteils chorisch und dadurch gewissermaßen »registriert« behandelt. Die klangliche Wirkung — in mehreren Anläufen machtvoll gesteigert — ist gut, wenn auch mitunter (Glockenspiel, Xylophon, Triangel usw.) etwas überreich. Horn (Takt 19) und Fagott (Takt 64) enthalten leicht zu korrigierende Druckfehler.

Carl Heinzen

FELIX WEINGARTNER: *Japanische Miniaturen* für eine Singstimme und Klavier. Nachdichtungen japanischer Lyrik von Hans Bethge. Op. 75. — *Vier Lieder* für eine Singstimme und Klavier auf Gedichte von Carmen Studer. Op. 76. — *An den Schmerz.* Drei Gedichte und ein Epilog von Carmen Studer, für eine hohe Frauenstimme mit Begleitung des Orchesters oder Klaviers. Op. 77. Verlag: Richard Birnbach, Berlin.
Die japanische Sammlung ist eine Kette von elf feinsinnigen Gebilden, zart melancholisch überhaucht; die Stimme wird empfindungsvoll geführt, die Klavierbegleitung sekundiert in fein abgewogenem Maß, den Stimmungs- und Farbengehalt sauber untermalend. Mancher der Gesänge verschwebt; hier und da ein visionärer Ton, alles ohne Ausartung ins Exotische, und doch mit einem leisen Beigemisch von fremdem Aroma, das diese lyrischen Schöpfungen zu wirksamen Podiumgesängen machen wird, wenn ihnen empfindende Sän-

ger ihre Seele einhauchen. — Eine Stufe höher sind die Lieder op. 76 zu stellen. Hier ist mehr Leidenschaft, das Pathos gibt einen Zusatz edler Wucht; stellenweise dominiert der Klavierpart, ohne aber den Gesang zu erdrücken, wie z. B. im »Engel mit dem Schlüssel«. Oft werden Höhepunkte mit außerordentlichem Kunstgefühl erzielt. Diese Lieder können einer weittragenden Wirkung nicht entraten. — Opus 77, Lotte Lehmann gewidmet, darf als die Krone der drei Zyklen gelten. Hier ist der Erfindungsgehalt am höchsten. Die Lieder Nr. 2 und 3 heben sich durch kraftvolle Akzentuierungen und leidenschaftlichen Ausdruck heraus. Überall delikateste Deklamation. Der noble Anstrich, der ungesuchte Effekt werden diesen Liedern, die in das C-dur der Lebensbejahung ausströmen, viele Freunde erwerben. *Oskar Rehbaum*

LODOVICO ROCCA: *Suite, Violino e pianoforte.* Verlag: Umberto Pizzi, Bologna.
Der Verfasser arbeitet in diesem dreisätzigen Werk mit ziemlich einfachen Mitteln: mit leichtflüssiger Melodik und mit einem durchsichtigen Klaviersatz. Daraus ergibt sich eine Stimmführung, die stellenweise dem linearen Kontrapunkt ähnlich sieht, obzwar diese Zweistimmigkeit manchmal (besonders im Klaviersatz) zu einer bloß figurierten Bewegung wird. Ein großer Vorzug des Werkes ist seine pulsierende Beweglichkeit, die besonders den in seiner grotesken Stimmung gut gelungenen Schlußsatz sehr wirkungsvoll gestaltet. Der langsame Mittelsatz bietet mit seiner ausdrucksvollen Kantilene dankbare Aufgaben für die G-Saite der Violine.
E. J. Kerntler

MAX KAEMPFERT: *Volkskinderlieder und Volkskinderspiele* zum Singen und Spielen. Ausgabe für Klavier mit Text, Ausgabe für Violine. Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.
Kaempfert schickt seinen Bearbeitungen folgende Bemerkung voraus: »Mein erstes Singbuch« von Dr. Elisabeth Noack enthält all die herrlichen Liedchen, die ich in meiner Jugend im Kreise meiner Spielkameraden singen durfte und die mich jetzt so froh stimmten, daß ich eine kleine Bearbeitung dieser Liedersammlung unternahm. Die immer leicht bleibende Klavierbegleitung begnügt sich nicht mit einfachen harmonischen Stützen, sie ist mancherorts in etwas »modernerem« Sinne gehalten und charakterisiert den Textinhalt, so daß auch Erwachsene, wenn sie Kindergesang begleiten, daran Freude haben werden. Die kleinen Geiger und Geigerinnen können durch das Spielen der Lieder in bezug auf Bogentechnik und Rhythmus vorwärts gebracht werden. Wenn die kleinen und großen Kinder an dieser Ausgabe Freude haben, ist der Herausgeber so vergnügt, wie damals, als er als Dreikäsehoch die Liedchen sang und »spielte«. Diesen einführenden Worten hat der Besprecher nur hinzufügen, daß Plan und Ausführung vortrefflich gelungen sind. Der Bearbeiter stellt ein ausgezeichnetes pädagogisches Material zusammen, das sich, im Verständnisgrad logisch aufbauend, der Kindesseele schnell eingängig macht und die helle Freude der kleinen Welt erringen wird.
Oskar Rehbaum

N. MEDTNER: *op. 49. Drei Hymnen an die Arbeit.* Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.
Das Kernstück der drei Klavierskizzen ist zweifellos das mittlere, in dem ein kräftiges, von den Rhythmen russischer Volkslieder beflügeltes Lied des Schmiedes gegeben wird. Die einfache Form und unproblematische Harmonik der drei C-dur-Stücke ist durch einen sehr flüssigen und (neben Brahmsischen Entladungen) auch durchsichtigen Klaviersatz interessanter gemacht. Die sehr genaue Vortragsbezeichnung läßt darauf schließen, daß die »Hymnen« besonders für Unterrichtszwecke bestimmt sind, wozu sie sich auch fraglos in hohem Maße eignen.
Peter Epstein

J. S. BACH: *Orgelwerke. Präludium und Fuge in D-dur.* Auf zwei Klaviere übertragen von *Otto Singer.*
JOHANN STRAUSS: *An der schönen blauen Donau.* Für zwei Klaviere bearbeitet von *Johannes Reichert.* Beide: Edition Steingräber, Leipzig.
Die Literatur der Bearbeitungen für zwei Klaviere wird durch diese beiden Hefte auf das Angenehmste bereichert. Otto Singer hat sechs Orgelwerke des Thomaskantors ausersehen, von denen das vorliegende Präludium und die Fuge in D eine besonders günstige Eignung erweist. Mit seltenem Geschick ist eine Transkription geschaffen, die dem Volumen der Orgel die brausende Fülle bewahrt und die Klarheit des kompositionellen Gedankens in Bachs Schöpfung so präzise und klangvoll herausarbeitet, daß man das machtvolle Werk neu zu genießen meint. Besonders

bei der Fuge sind die Merkmale der Singerschen Übertragung als lichtvoll und verständnisreich zu rühmen.

Johannes Reicherts Bearbeitung des unsterblichen Strauß'schen Walzers stellt das köstliche Werk in eine Klangüppigkeit, die alle einklavierigen Ausgaben dürftig erscheinen läßt. Pianistische Delikatesse, die belebende Beschäftigung der linken Hand beider Spieler beweisen, daß ein intimer Kenner von klavieristischen Wirkungen seines Amtes waltete.

Oskar Rehbaum

HEINZ TIESSEN: *Sechs Klavierstücke zu 2 Händen op. 37.* Verlag: Universal-Edition A.-G., Wien.

Wenn man auch das oft mißbrauchte Wort »atonal« verwirft und für das vorliegende Werk die milde Bezeichnung »polytonal« verwendet, bleibt doch für diese Art von Musik, die einer zielbewußten Modulation ermangelt, nur die Möglichkeit, mit charaktervollem Melos und mit urwüchsiger Rhythmik und Agogik zu interessieren. Da diesen Stücken die eben genannten Bedingungen fehlen, wirken sie nur als Papierarbeit, doch in Klang umgesetzt gar nicht oder nur äußerst nüchtern und trocken. Am wenigsten leidet an diesem Mangel das letzte, »Foxtrot« betitelte Stück, dessen bekannter, feststehender Rhythmus den Verfasser vor allzu verworrenen Irrwegen, auf rhythmischem und tonalem Gebiet, bewahrt. *E. J. Kerntler*

SIGFRID WALTHER MÜLLER: *op. 14 Sonate für Klavier und Violoncell.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dieser talentvolle junge Leipziger Tonsetzer benutzt für alle drei knapp gefaßten Sätze dieser an der Tonalität festhaltenden, ryhthmisch manche Eigenart aufweisenden Sonate einen Hauptgedanken, der vielleicht zunächst etwas gesucht durch seine Chromatik erscheint, sich aber für die Verwertung geeignet erweist. Am wertvollsten erscheint mir der langsame Satz. Recht eindrucksvoll ist auch das Gesangsthema des Finales. Der Komponist ist sichtlich bemüht gewesen, den Klaviersatz so einzurichten, daß das Violoncell sich zur Geltung bringen kann, ohne jedoch dies immer zu erreichen. *Wilhelm Altmann*

EGON WELLESZ: *Fünf Tanzstücke op. 42. Piano solo.* Universal-Edition, Wien.

Häufig tragen Kompositionen den Namen eines Tanzes, dessen Form sie nachgebildet sind, ohne daß man darum etwa nach der Musik tanzen könnte. Im Gegensatz dazu haben die vorliegenden Klavierstücke von Wellesz, ohne sich an gegebene Formen anzulehnen, ausgesprochenen Tanzcharakter. Es ist ihnen, im Wechsel zwischen gemessenem Schreiten und beschwingter Grazie, eine durchsichtige, zuweilen bewußt primitive Rhythmik eigen. Die Thematik weist auf Verwandtschaft mit ungarischer Klaviermusik (Bartok, Kodaly) hin. Dasselbe gilt von der klavieristischen Gestalt mit häufig drei- und vierfachen Oktavierungen und mit vollgriffigen rezitativischen Einwürfen, die fortlaufend, eine eigene Linie bildend, einem andersartigen musikalischen Geschehen eingefügt sind. Im leichten Fluß der Melodik bleibt durchweg die Liebenswürdigkeit des österreichischen Komponisten vorherrschend. Am besten spiegelt sich seine Eigenart in dem hübschen »Pastorale«.

Cora Auerbach

FRIEDRICH SPIGL: *Musikalische Erziehung am Klavier.* Verlag: Doblinger, Wien.

Es ist zu bedauern, daß sieben Jahre nach der Klavierschule von Kugler und zwei Jahre nach dem »Klavierbuch für den Anfang« von Woehl etwas Derartiges noch erscheinen kann. Den Ausgangspunkt bildet die Klaviatur; die Notenschrift, die einfachsten Taktarten und deren metrische Abarten (nur auftaktig, niemals volltaktig!) werden in 13 Lektionen an der C-dur-Tonleiter eingeübt. Es folgen Fünffingerübungen und rhythmische Übungen. Die endlich erreichten Stücke stammen überwiegend vom Verfasser; sie sind schwach. Lobenswert wäre immerhin die rhythmisch-metrische Schulung und die routinierte, durchaus elementar fortschreitende Anlage. *Paul Weiss*

PHILIPP FRIEDRICH BÖDDECKER: *Weihnachtskonzert für eine Singstimme und Basso continuo*, herausgegeben von *Albert Rodemann.* Verlag: Adolph Nagel, Hannover.

Ein schönes Werk, von ungemein schmiegsamer und sinnfälliger Melodik erfüllt. Die Übersetzung des »Natus est Jesus« führt allerdings zu so furchtbaren, vom Herausgeber selbst zugegebenen Gewaltsamkeiten, daß die Übersetzung, für die doch gar keine Notwendigkeit vorliegt, besser unterblieben wäre. Ferner hat der Herausgeber an einigen Stellen Versetzungszeichen hinzugefügt, die ich gar nicht gutheißen kann. Ich denke an Stellen wie Takt 7. Solche Querständigkeiten sind im

17. Jahrhundert doch keine Seltenheiten. Jedenfalls sind sie viel leichter zu ertragen als der durch Erhöhung des Soprans eintretende Tritonus. Abgesehen davon sei dem Herausgeber für das schöne Werk gedankt.

Kurt Westphal

JOSEF PEMBAUR: *Sonate für Violine und Klavier A-dur.* Verlag: Otto Halbreiter, München.

Der ausgezeichnete ausübende Künstler und Pädagoge schreibt zwar für beide Instrumente einen wohlklingenden Satz, doch, in starrer Anlehnung an zeitgenössische oder schon dahingegangene Spätromantiker, sagt er uns nichts Neues. Er schreckt sogar vor musikalischen Plattheiten nicht zurück (siehe das Scherzo oder das kleine Adagio im letzten Satz) und verweilt leider nur allzu kurze Zeit bei dem in seiner vorwärtsstürmenden Bewegung verhältnismäßig am besten gelungenen Allegroteil des Schlußsatzes.

E. J. Kerntler

JULIEN KREIN: *8 Klavierstücke op. 9. Piano Solo.* Universal-Edition, Wien.

In auffallendem Gegensatz zu der knappen, organisch gerundeten Form dieser schon 1925/26 entstandenen Stücke steht ihr auf dem Grunde leiser Wehmut ruhender reich differenzierter Stimmungsgehalt. Charakteristisch sind Bezeichnungen wie »misterioso«, »contemplativo«, »dolente«, »Con tristezza«. — Die Poesie der Regerschen »Tagebuch«-Stücke, die liedhafte Deklamation eines Mussorgskij, Debussys Klangphantasien mögen den Komponisten beeindruckt haben, der trotzdem als eigene Persönlichkeit zu erkennen ist. — Durch ungeheuer komplizierte rhythmische Kombinationen und akkordliche Bildungen, bei denen übrigens Quart- und Quintparallelen eine große Rolle spielen, entsteht eine alle Konturen verwischende Auflösung des Satzes. Es gehört eine ganz spezielle Virtuosität dazu, diese Musik zum Klingen zu bringen.

Cora Auerbach

ARTHUR WILLNER: *Suite für Violine und Klavier op. 32.* Verlag: Universal-Edition A.-G., Wien.

Der Komponist füllt die Form der altklassischen Suite (Preludio — Marcia — Adagio — Vivace) mit sympathischem musikalischem Material, das auch moderner Zutaten nicht entbehrt. Das Werk bemüht sich nicht um die Lösung besonderer Probleme, doch bietet es, erfüllt von aufrichtigem Musikantentum, beiden Instrumenten, besonders aber der Geige, erfreulich dankbare Aufgaben.

E. J. Kerntler

HERMANN AMBROSIUS: *Sechs Etüden für Klavier.* Verlag: Adolph Fürstner, Berlin.

Die Etüden von Ambrosius gehören ohne Zweifel zum Besten und Interessantesten, was für Studienzwecke in letzter Zeit geschrieben wurde. Denn sie erfüllen zwei Erfordernisse: pädagogische Brauchbarkeit und musikalische Selbständigkeit. Der Eigenwert eines Stückes wie des ersten, in dem ein »wandernder« Triller von ganz einfachen Motiven zweier in Gegenbewegung geführter Stimmen umrahmt wird und zuletzt eine Akkordfolge zum organischen Ende führt, ist groß genug, um den didaktischen Zweck völlig vergessen zu lassen; gleichwohl wird diesem in dem bezeichneten wie in den fünf übrigen Stücken völlig Genüge getan. Sehr schön ist etwa in dem ruhig fließenden dritten ein Sechzehntelmotiv in unablässiger Bewegung eingewoben. Das folgende liedartige Allegro leidet etwas an der Gleichförmigkeit der Perioden; dafür bieten hier die Triolen der Rechten, die Herausarbeitung von Melodie und Begleitung in der Linken besonders dankbare Unterrichtsaufgaben.

Peter Epstein

KARL HOYER: *Sonate C-dur für Flöte und Klavier, op. 40.* Verlag N. Simrock G. m. b. H., Berlin-Leipzig.

Gebrauchsmusik im besten Sinne, die der Flöte unter Vermeidung virtuoser Kapriolen dennoch Gelegenheit zur Entfaltung aller Spielarten im formal einwandfreien Rahmen bietet.

Hans Kuznitzky

N. MEDTNER: *op. 51. Sechs Märchen für Klavier.* Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Es handelt sich in dieser kleinen Sammlung von Klavierstücken glücklicherweise nicht um eine der unzähligen Wiederholungen romantischer Vorbilder; wenigstens kommt es dem Spieler nicht in den Sinn, poetisierende Stimmungsmusik in Medtners »Märchen« zu erblicken. Denn es sind eigenartige, nicht deutsche, sondern russische Märchen, die hier in Musik umgesetzt sind. So hat slawische Volksmusik zur Thematik entscheidende Anregungen gegeben. Und statt des schlichten deutschen »Volkstons« finden sich in sprunghaftem Wechsel zarte und erregte Stellen

nebeneinander. Es war keine einfache Aufgabe, trotz dieser Buntheit den Stücken etwas wie eine einleuchtende Form zu geben. Medtner hat es geschickt verstanden, gleichwohl jedes der sechs Märchen individuell zu gestalten. Klavieristisch betrachtet, ist jedes eine Studie besonderer Art, am ausgesprochensten Nr. 5, wo Triolenketten ohne Ende die sonst vorhandene Gegensätzlichkeit aufheben und das »Prestissimo« zu einer anregenden Bewegungsübung geeignet machen. Wenn das Charakterstück alten Schlages überhaupt noch Daseinsberechtigung hat, so dürfen die liebevoll gearbeiteten »Märchen« Medtners als erfreuliche Proben auf diesem Gebiete besondere Aufmerksamkeit beanspruchen.

Peter Epstein

MORITZ MOSZKOWSKI: *op. 30 Konzert für Violine.* Ausgabe mit Klavier. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Ein Neudruck bringt dieses 1883 veröffentlichte Konzert in Erinnerung, das aus den Konzertsälen so gut wie verschwunden ist, obwohl früher Geiger, wie z. B. Barcewicz, damit großen Erfolg gehabt haben. Mir ist es seit meiner Jugendzeit lieb und vertraut. Ich verschließe mich freilich nicht der Erkenntnis, daß es etwas gar zu ausgesponnen und auch etwas weichlich in der Melodiebildung ist; Moszkowski war eben Slawe. Großzügig ist der erste Satz, der eine treffliche Oktaventechnik zur Voraussetzung hat. Er zeigt übrigens eine gewisse Verwandtschaft mit der sehr empfehlenswerten Violin-Ballade des Komponisten op. 16. Sehr reizvoll im Klang und recht poetisch in der Stimmung ist das Andante, das Finale in der Hauptsache ein feuriges Perpetuum mobile. Man sollte dieses Konzert, das in rein technischer Hinsicht manche interessante Aufgabe bietet, doch nicht so ganz ad acta legen.

Wilhelm Altmann

KARL STAMITZ: *Sinfonie Es-dur für Streichorchester, zwei Flöten und zwei Hörner,* herausgegeben von *Gustav Lenzewski.* Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Die Sinfonie wurde schon 1908 von Riemann in den bayrischen Denkmälern der Tonkunst veröffentlicht. Die Ausgabe Lenzewskis legt nun die Stimmen für den praktischen Gebrauch vor, mit sorgfältigen Angaben für den Bogenstrich und die Dynamik. Nur in dem einfachen, hübschen Mittelsatz sind einige offenkundige Abweichungen von der Absicht des Originals unterlaufen, indem etwa ein auf eine Einzelnote gemünztes Forte einer ganzen Phrase bezogen wird oder ein durch die Notierung deutlich gekennzeichnetes Motivende im Notenbild nicht mehr ersichtlich ist. — Gerade dieser Mittelsatz, der für Streicher allein geschrieben ist, wird auch Schulorchestern willkommen sein (so mißlich die Wahl eines herausgerissenen Sinfoniesatzes ist), während die Ecksätze wegen der Hörnerbesetzung für diesen Zweck schwerlich in Frage kommen. Über das historische Interesse als Beispiel des »Mannheimer Stils« hinaus vermag die Sinfonie in einer guten Wiedergabe auch heute noch Anteil zu erwecken.

Peter Epstein

BOZIDAR SIROLA: *Leben und Taten der heiligen Brüder Cyrillus und Methodius, Apostel der Slawen.* Verlag: Universal Edition, Wien.

Dieses Oratorium für a cappella-Chor, nach dem Vorbild der Bachschen Passionen aus Rezitativen und Chören aufgebaut, hat seine musikalischen Wurzeln im Gregorianischen Gesang und in der tschechischen Nationalmusik. Aus diesen alten und musikalisch oft bewährten Elementen schafft Sirola ein zeitgemäßes Werk durch die Anwendung einer rücksichtslosen linearen Kontrapunktik, die jedoch nicht bis zur Atonalität führt, sondern ein modernes Tonalitätsbewußtsein wahrt, das durch seine nahen Beziehungen zu den alten Kirchentonarten dem Charakter des Werks glücklich entgegenkommt. So entsteht auf Grund einer Kompositionstechnik, die ohne besondere Ansprüche auf Originalität und schöpferische Phantasie immer ehrlich und erfreulich wirkt, ein Werk, das seinen Ursprung zwar mehr der liebevollen Vertiefung als dem Genius verdankt, — das aber doch in der Literatur für Männer-Gesang einen erheblichen Gewinn und einen erfreulichen Schritt zur inneren Wahrhaftigkeit darstellt, der ja nirgends notwendiger ist als auf diesem so in Verruf geratenen Gebiet. *Willi Apel*

Berichtigung

Die in Heft 6 auf Seite 469 besprochene Gesamtausgabe der Musikalischen Werke sowie De Organographia Syntagma musicum II. Teil von *Michael Praetorius* sind nicht im Verlag Bärenreiter, sondern bei Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel, erschienen.

* MUSIKERZIEHUNG *

EIN NEUER WEG ZUR PASSAGENVIRTUOSITÄT AM KLAVIER

Auf allen Gebieten menschlicher Tätigkeit herrscht ständig das Streben nach Fortschritt, Vereinfachung, Verbesserung. Nur in der Klavierdidaktik ist davon seit fast zwei Jahrzehnten nichts mehr zu verspüren. Noch immer kranken ja alle an dem epidemisch gewordenen schleichenden Skalenfieber, in dem sie alle, jung und alt, die langweiligsten Tonleitern und Passagen mit der Sittsamkeit einer braven Nähterin immer recht langsam und sorgfältig auf- und niederziehen! Das Motto lautet dabei: Wer Schnelläufer werden will, muß erst fleißig und stundenlang — *spazieren gehen*, die Schnelligkeit kommt dann mit der Zeit ganz von selbst! Dieses» Draufkommen mit der Zeit« ist nicht für dich da, sondern nur für die wenigen Bewegungsbegabten, die von selbst, zufällig oder instinktiv, auf die *Rollung* der Skalen und Passagen gekommen sind und somit dieses schleichende Skalenfieber dank ihrer eignen guten Natur überwunden haben. . . .

Die allein mögliche Bewegungsform zum raschen Erlernen für alle Passagen ist weder das langweilige Fingerspiel, noch das Armschwungspiel, am allerwenigsten jene Dienstmännertechnik des ständigen Oberarmpakethin- und hertragens, sondern es ist die aus den kleinsten und elementarsten Rollschwüngen heraus zu erlernende Schwungform der konstant weitergehenden *Unterarmrollung*, die die »elastisch« fixierten Finger nacheinander seitlich auf die Tasten herabschleudert! Dies klingt wohl so befremdlich, daß unsere lieben Mitbürger der Klavierdidaktik schon den Hut vom Kopf gerissen spüren bei der Schnelligkeit dieser wilden Schwünge! Aber wir erinnern uns z. B. in unserer heutigen Sicherheit vor der Wildheit des Dampfrosses doch gern, daß es auch damals überängstliche Fachleute gegeben hat, die vor der neuen Erfindung gewarnt haben, weil der Luftzug einer so schnell fahrenden Lokomotive die Zuginsassen in die größte Gefahr der Erstikkung bringen würde. . . .

Der »Luftzug« meiner »Rollungen« ist allerdings weder so gewaltig wie der Stephensonsche, noch so lebensgefährlich. Es ist gar nichts Halsbrecherisches, die fixierten Finger mit einem einzigen Rollstoß auf die Tasten zu werfen: es klingt famos, kräftig, egal! Drehe ich nämlich z. B. die rechte Hand mit dem starr gehaltenen Daumen in solcher Weise schwunghaft auf die Tastatur auf, daß sich zugleich die der Daumenseite der Hand entgegengesetzte Kleinfingerseite gehoben hat (schwunghafte »Pronation«), so habe ich mit dieser einzigen Bewegung des Unterarms (bzw. der Hand) um sich selbst und trotz des starren Fingers doch einen starken, klaren Tastenanschlag erzielt. Nur könnte jetzt eingewendet werden, wir können doch nicht eine ganze Skala mit starren Fingern abspielen?! Aber diese (»elastische«) Fixierung der Finger ist keine andere als die, die ich bei folgendem aus dem Alltag entlehnten Beispiel praktiziere. Was machen Hand und Finger, wenn ich irgendwo hinzufallen drohe und mir im letzten Augenblick ein rettendes Geländer zu erfassen gelingt? Die Finger gehen erst in eine allgemeine Krümmung (Faustballungsbewegung!) über, die ja unserer pianistischen Allgemeinfixierung entspricht; den letzten Krümmungsgrad aber, der befähigt, das Geländer mit besonderer, also Maximal-Sicherheit zu erfassen, den haben die Finger zum Schluß *instinktiv* angenommen, von selbst, ohne daß wir an einen ganz bestimmten letzten Krümmungsgrad gedacht hatten. Genau so ist unsere Fingerfixierung bei der Rollung eine *allgemeine*, nur auf konstante Krümmung bedachte; die zweckmäßigste, sicherste Tastenanpassung finden eben die Finger dann ganz von selbst! Habe ich nun den Anschlag einer Taste mit Rollschwung gelernt, so schreite ich unter bestimmten, in meinem Büchlein über »Die Rollungen im Klavierspiel« (Leuschner, Graz) genau erläuterten Kautelen, wie z. B. die *neuen Rollrichtungen*, die wesentlich von denen Breithaupts und Steinhausens verschieden sind, zu zwei, drei usw. Tastenanschlägen nacheinander weiter. Bei der Skala ergibt sich nun, daß z. B. die ersten Tasten pronatorisch angeschlagen werden (s. o.), wobei nun der Daumen der rechten Hand in die denkbar größte, von keinem System vor mir erreichten Nähe der Untersatztaste zu stehen kommt! Jetzt erst tritt der in der Richtung entgegengesetzte Rollschwung auf! Die Lösung des Handlagenwechsels ohne Lücke ist endlich da! Und zugleich auch die einfachste Seitenführung der Passagenhand durch den über die stützenden Finger rollenden Unterarm!

Und dabei die Ersparnis an Zeit und Kraft:

Bloß drei statt acht Bewegungen wie bisher, für jede Oktave der Skala!
Dabei ermüden diese Rollbewegungen keineswegs, — nicht wie das bisherige Fingerspiel, oder das Armwurfspiel! Diese Bewegungen sind so einfach, daß sie mit Leichtigkeit auch Kindern beigebracht werden, die an der schnell wachsenden Geschwindigkeit und Egalität der Läufe, Skalen, Harpeggien, sogar Doppelterzen usw., die größte Freude und stete Aneiferung ihres Interesses haben! Es ist dies eben der Weg, auf dem selbst technisch *Minder*begabte mühelos zu virtuoser Passagentechnik zu gelangen vermögen.

Karl Schuch

* MECHANISCHE MUSIK *

NEUE SCHALLPLATTEN

Electrola

Nicht der im letzten Jahr zum Champion aufgerückte Johann Strauß — sein Namensvetter Richard ist es, der zum Hören ladet. Zunächst »Tod und Verklärung«, die epische Trilogie des Erlöschens, der idyllischen Rückschau, der hymnischen Weltentrückung, vom Orchester der Berliner Staatsoper unter Leo Blech sehr klangschön wiedergegeben (EJ 476/8); sodann das Intermezzo aus dem »Bürger als Edelmann«, ein Kaviarbrötchen leckerster Art, von den gleichen Kräften kostbar serviert (EJ 478); endlich die Schlußszene aus der »Salome«, von Göta Ljungberg mit bemerkenswertem Schwung und feinstem Einfühlungsvermögen grandios gesteigert (EJ 481). — Friedrich Schorrs musterhafter Vortrag von »Die Frist ist um«, der Auftrittsszene des Fliegenden Holländer, vervollständigt die Reihe eindrucksvoller Platten, die diesem Sänger Wagnerscher Partien zu verdanken sind (EJ 473). — Als Kammermusikfragment wird vom Budapester Streichquartett der erste Satz aus opus 22 von Tschaikowskij, dem Quartett in F, gespielt; eine rühmenswerte Leistung (EJ 454). Warum werden von Kammermusikwerken meist nur Einzelsätze aufgenommen? Künstlerische Gerechtigkeit sollte solche Zerstückelung verbieten. — Fritz Kreisler bietet sein Rondino über ein Thema von Beethoven: glatt und gefällig (DA 1044). Das »Schön Rosmarin« eigener Komposition hätte er sparen dürfen. — Schlimm schneidet Ignaz Paderewski mit Chopins Valse brillant in Es op. 8 und mit Rubinsteins Valse caprice ab: auf beiden Platten wirkt Vortrag, Anschlag und Tongebung rauh, die Technik ist von der einstigen Höhe herabgestiegen — ein fast fataler Eindruck (DB 1273). — Aber wir sollen entschädigt werden: Bachs h-moll-Messe wird jetzt ungekürzt aufgenommen; als Solisten wurden Elisabeth Schumann und Friedrich Schorr gewonnen. Auch Verdis Requiem und die ungekürzte Madame Butterfly stehen bevor. Noch erstaunlicher wirkt die Nachricht, daß die drei lezten Gesangsaufnahmen Carusos (vom 16. September 1920, kurz vor der Erkrankung des Meistersängers) uns jetzt erst beschieden werden sollen. Wir warten und erwarten.

Odeon

Der Liebling der Backfische, Richard Tauber, wählt zwei Gesänge, deren Vortrag nahezu bestechend genannt zu werden verdient: Schumanns beide Grenadiere und Hans Herrmanns famose »Drei Wanderer« (O 8377). Lotte Lehmann glänzt mit der großen Arie der Agathe »Wie nahte mir der Schlummer« durch die vollkommene Schlackenlosigkeit ihres Soprans und den beseelten Ton (O 8741).

Grammophon

Von Maurice Ravels Streichquartett in F-dur vernehmen wir den ersten Satz. Das Guarneri-Quartett erfaßt Sinn und Farbe der prächtigen Komposition mit schönem Stilempfinden. Die Platte kann man gleich zweimal auflegen (95321). — Was aber besagt uns heute noch die Ouvertüre zu Boieldieus »Kalif von Bagdad«? Sie stammt aus Urgroßmutters Handkörbchen und ruft, trotz der beschwingten Vorführung durch Alois Melichar mit dem großen Sinfonierochester, nur noch Kindheitserinnerungen an die ersten »quatre mains«-Qualen wach. (27164). — Blut dagegen steckt in zwei anderen »Piècen«, die zum Kulturgut der Unterhaltungsmusik gehören: im »Frühlingrauschen« von Sinding op. 32 und der

»Mattinata« von Leoncavallo (22915), ins Reißerische herabgezogen oder hinaufgehoben durch Ilja Livschakoff und sein »Künstler«-Orchester, das die Stücke übrigens tadellos bringt. — Zu Verdi führt uns die Koloratursängerin Hedwig von Debitzka, die mit Willi Domgraf-Faßbänder zwei Duette aus Rigoletto spendet: warm, sicher, von Musikalität erfüllt (66879), in der Wirkung jedoch zurückbleibend hinter der zündenden Stimme Julius Patzaks vom Münchener Nationaltheater, der in je einer Arie aus Massenets Manon und Verdis Maskenball die Leiter zu Carusos Höhen zu erklimmen bestrebt ist (95267).

Homocord

hätte uns die beiden Platten, auf denen sich der russische Bassist Michail Gitowskij hören läßt (das Volkslied »Es läuten die Glocken von Nowgorod« und Glinkas Lied »Nordstern«) schenken können: ein unkultiviertes, nur den blanken Rohstoff aufweisendes Organ, dessen ungezügelte Fülle dem Ohr Schmerzen bereitet (4-3398). Auch der beiden Nummern aus Johann Strauß' Lustigem Krieg, auf den Schmetterton gestellt vom Tenoristen Heinz Bollmann, gedenkt man nur der statistischen Gewissenhaftigkeit halber (4-3410).

Felix Roeper

MUSIK UND POLITIK

Verdis Oper »*Simone Boccanegra*« fand bei ihrer Erstaufführung in Berlin eine sehr verschiedene kritische Beurteilung. Die rechtsstehenden Zeitungen lehnten das Werk fast einstimmig ab, während die Blätter der Mitte teilweise und die der Linken restlos begeistert waren. Ist es wirklich so wichtig, daß im letzten Akt *rote Fahnen* wehen? Steht und fällt damit der Wert der Oper, die Bedeutung der Verdischen Musik? Wer *nein* sagt, der ist ein »Individualist« (anathema sit!), der fühlt sich nicht als »Exponent einer Machtgruppe«. Er wird in Preußen niemals Kultusminister werden.

*

Die russische Nationaloper, Glinkas »Iwan Sussanin« (»Das Leben für den Zaren«), wird in Moskau und Leningrad nicht mehr aufgeführt. Aber Tschaikowskijs Ouvertüre »1812« erfreut sich nach wie vor großer Beliebtheit. (Weil man von den Franzosen nichts wissen will.) Von bolschewistischer Zweckmusik ist selbst in der Chorliteratur nur noch wenig zu spüren. Und die meistaufgeführten Autoren sind nach den letzten Statistiken: Beethoven, Bach, Tschaikowskij, Mozart, Schubert, Liszt, Wagner, Glasunoff sowie einige moderne russische Komponisten, die sich von Sowjet-Rußland getrennt haben. Ist das verwunderlich? *Kann es überhaupt politische und revolutionäre Musik geben?*

*

Politische Musik, vielleicht. Revolutionäre Musik, unzweifelhaft. Aber man muß zwischen politisch revolutionärer und künstlerisch revolutionärer Musik unterscheiden. (Immer, wenn die Evolution stockt und ein impotentes Epigonentum sich breit macht, ist die Zeit für eine künstlerische Revolution gekommen.)

*

Richard Wagner wurde 1849 aus vorwiegend egoistischen Gründen zum politischen Revolutionär; und erst seine hierdurch wesentlich veränderte Lebenslage ließ ihn auch zu einem künstlerischen Revolutionär werden. Als alternder Mann kehrte er reumütig zu Thron und Altar zurück, schrieb einen Huldigungsmarsch für den damaligen Bayernkönig und seinen echt wilhelminischen Kaisermarsch mit dem Lutherchoral, der heute nicht mehr gespielt wird. Vorher hatte sich der Musikdramatiker in den »Meistersingern« bereits wieder dem Opernhaften genähert. Eine Doktorfrage: Hat der Politiker Wagner dem Musiker und Dichter Wagner genützt oder geschadet?

*

Im *Ausland* galt Wagner von jeher als ein nationalistischer Komponist. Daher schrieb *Saint-Saëns* einmal: »Als Musiker bewundere ich Wagner, als Franzose hasse ich ihn.« 1915 richtete der fanatische Greis einen Appell an die »lateinischen Schwesterstaaten« in Europa und Südamerika, der den Satz enthielt: »Die französischen Mütter opfern ihre Söhne; könnt ihr nicht wenigstens eure Vorliebe für Wagnersche Musik zum Opfer bringen?«

*

Zürich, das kulturelle Zentrum der deutschen Schweiz, hat Wagnersche Musik immer eifrig gepflegt; *Genf*, der geistige Mittelpunkt der französischen Schweiz, verhielt sich bisher ziemlich reserviert. Dort ist in der zweiten Märzhälfte 1930 der Nibelungenring *zum*

ersten Male vollständig aufgeführt worden. Rheingold und Götterdämmerung waren, laut Programm, *Novitäten* für die gesamte französische Schweiz. (47 Jahre nach dem Tode des Meisters!)

*

Es gibt revolutionäre Dichtungen, revolutionäre Bilder; *warum sollte es nicht auch revolutionäre Musik geben?* Ein prominenter Abgeordneter wies unlängst in einem Schreiben darauf hin, daß die hervorragendsten Vertreter der »Neuen Musik« politisch links gerichtet seien. »Es muß und wird also doch in ihren Werken ihre politische Gesinnung irgendwie zum Ausdruck kommen. Ein Zusammenhang besteht zweifellos.« Und ganz ernsthaft fügte er hinzu: »Können Sie bei der Aufführung einer atonalen, polytonalen oder im Zwölftönesystem geschriebenen Komposition ohne Programm erraten, wer der Autor ist? Gewiß nicht. Hier spricht eben der einzelne nur das aus, was ein Kollektiv und das hinter ihm stehende rote Millionenheer sagen will.«
Das an mehrere als parteilos bekannte Musikschriftsteller gerichtete Schreiben enthielt eine Einladung zu einer Aussprache. Bei dieser einigte man sich auf den Fundamentalsatz: »Ein absolutes (textloses) Tonwerk wirkt nicht nur durch den mehr oder weniger exakt feststellbaren Kunstwert, sondern ebensosehr, ja vielleicht mehr noch, durch die *Assoziationen*, die es in den Hörern erweckt.« (Weiter kam man nicht.)

*

Hierzu ein Beispiel: Im Berliner Sportpalast versammelten sich vor etlichen Wochen etwa zehntausend rechtsstehende Männer. Es erklangen alte *Armeemärsche*, die einen geradezu frenetischen Jubel hervorriefen. Was wirkte dabei so stark? Gewiß nicht der Kunstwert der Musik. Sondern die Assoziationen; das, was die Teilnehmer dabei dachten und empfanden.

*

Was bei den Versammlungen der linksgerichteten Parteien auffällt, ist die fast immer dürftige, wenig eindrucksvolle Musik, die hier gemacht wird. Ein dünnes Pfeifkonzert, ein bischen Trommel-Rhythmus, ein paar Signale, und dann *das gräßliche Gebibbere der Zupfinstrumente.* Wer soll dabei in Begeisterung geraten? Auch die aggressiven Gesänge wirken zumeist nicht sonderlich animierend, denn sie werden durch die Bank schulmäßig heruntergesungen. Dagegen haben die ganz selten eingestreuten alten Volkslieder, trotz der ungeübten Stimmen, oft eine ergreifende Wirkung.

*

Ganz eigenartig ist die Musikpolitik der *Heilsarmee.* Gesungen und gespielt werden alle Melodien, die frisch, prägnant und leicht eingänglich sind, selbst wenn sie aus frivolen Operetten und lasziven Schlagern stammen. Aber die Texte sind immer religiös. Die Passanten werden durch die Melodien angelockt und hören dann ganz unerwartete Verse, die zuweilen nicht ohne Eindruck bleiben. (Ähnlich verfuhren die katholischen Kirchenkomponisten des Mittelalters, wenn sie zum cantus firmus eines mehrstimmigen Gesanges ein Volkslied oder Gassenhawerlin [sogar mit Text] übernahmen.)

*

Vom Rundfunk und Tonfilm wollen wir heute nicht sprechen; auch nicht von dem Musikproletariat, das diese beiden »Kulturfaktoren« geschaffen hat. Dagegen soll die illegitime *Konkurrenz der Beamten- und Reichswehrkapellen* nicht unerwähnt bleiben. Angesichts der heutigen Notlage der gewerblich tätigen deutschen Musiker ist zu fordern, daß den Mitgliedern der Reichswehrkapellen (einzeln wie in Gruppen) sowie den festangestellten, pensionsberechtigten Beamten jedes öffentliche Musizieren *gegen Entgelt* untersagt werde.

*

Natürlich gibt es gute Dilettanten und schlechte Fachmusiker. Aber die Konkurrenz ist nicht ehrlich, der Wettbewerb *unlauter*, weil die Dilettanten die Fachmusiker unterbieten; weil man sie nicht der besseren Leistungen, sondern der Billigkeit halber bevorzugt.

*

In der Musikschriftstellerei haben wir etwas Ähnliches, ja, noch Schlimmeres: *Dilettanten, die umsonst schreiben.* Niemand kümmert sich darum. Die deutsche Sozialpolitik und Kulturpolitik der Nachkriegszeit hat im Bereiche der Musik bisher völlig versagt. Daher sind die nicht prominenten Musiker, ob sie nun Musik machen oder über Musik schreiben, heute die *Parias* unter den Proletariern. (Und turmhoch über dem Schriftsteller an der Schreibmaschine steht jetzt der Arbeiter an der Setzmaschine, dessen Tariflohn 115 bis 125 M. pro Woche beträgt.)

*

Etwa 400 Jahre v. Chr. Geb. hat *Plato* die Staatsgesetze von einer höheren Weltgesetz-

lichkeit abzuleiten versucht, die er als musikalisch fundiert und bedingt erkannte. Mit ihm harmoniert *Schopenhauer*, der die Musik als *unmittelbare Objektivation des Weltwillens* bezeichnet hat. Hieraus wird die tiefe Bedeutung der Musik bei den Kulthandlungen aller großen Religionsgemeinschaften verständlich. Hieraus auch die visionäre Vorstellung *Skrjabins* von einer Menschheitserlösung durch die Musik. Unsere Zeit bespöttelt derartige »Phantastereien«. Mag sie es tun. Sie hat, was sie verdient: eine *Geschäftsmusik* und eine *Geschäftspolitik*.

Richard H. Stein

KURIOSA

Die *Universal-Edition* A. G. in Wien bittet uns, einige Angaben zu berichtigen, die in einer Glosse über den amerikanischen Komponisten *George Antheil* (Februarheft 1930 der »Musik«, S. 430) enthalten sind. Sie führt folgende Einzelheiten an:
1. Das erwähnte Ballett (»Ballet mécanique«) sei keineswegs in Europa noch unbekannt, sondern 1925 dreimal in Paris aufgeführt worden. 2. Die Besetzung bestehe aus 4 Klavieren, (darunter einem elektrischen Klavier), 2 Xylophonen und Schlagzeug; einmal seien in Neuyork auch statt den 4 Klavieren 8 verwendet worden. 3. Es handle sich nicht um ein Stück, das den Sieg der amerikanischen Zivilation verherrlichen solle, sondern um eine Begleitmusik zu einem surrealistischen Film. 4. Herr A. sei nicht Komponist von Klavierstücken, bei denen die flache Hand, die Faust und der Unterarm klangerzeugend mitwirken solle, er habe auch nie derartige Kompositionen zu Gehör gebracht; es liege wohl eine Verwechslung mit dem amerikanischen Pianisten Henri Cowell vor. 5. Herr A. wohne nicht in der bezeichneten Stadt, sondern seit 1922 in Europa.
Hierzu schreibt uns unser Mitarbeiter Dr. Rich. H. Stein: Die meiner Glosse zugrunde liegenden Angaben sind einigen Zeitschriften sowie dem Riemannschen Musiklexikon und dem Einsteinschen Neuen Musiklexikon entnommen. Die Zeitschrift »Musik im Leben« schrieb z. B.: »Das Ballet mécanique des amerikanischen Komponisten G. A. fordert folgende Orchesterbesetzung: 16 elektrische Klaviere, 8 Xylophone, 2 Stahlplatten, 2 Elektromotore, 1 Sirene, 2 Becken, 4 Trommeln, 1 elektrisches Glockenspiel. Der Inhalt des Balletts will den Sieg der amerikanischen Zivilisation über das primitive Leben verkörpern.« Im Riemann steht u. a.: »Eine Spezialität seines Klavierspiels ist die Verwendung der Faust und des Unterarms.« Unter den Werken des jungen Komponisten wird hier erwähnt: »ein Ballet mécanique für 16 Flügel, 8 Xylophone, 2 Pauken und sonstiges Schlagzeug.« Im Neuen Musiklexikon heißt es: »A. hat seit 1923 auch in Europa seine Kompositionen für Klavier vorgeführt, in denen er sich zur Klangerzeugung neben den normalen Mitteln auch der Faust und der Unterarme bedient; eine Spezialität, symptomatisch als Erscheinung einer Zeit, die mit dem nackten Material der Kunst wirken möchte; individuell ein Mittel zur Verschleierung mangelnder Erfindung«.
Was ist nun richtig und was nicht? Das Neue Musiklexikon erschien vier Jahre vor der neuesten Auflage des Riemann; innerhalb dieser vier Jahre ist dem Herausgeber beider Lexika meines Wissens weder von der U. E. noch vom Komponisten eine Berichtigung zugegangen, sonst wäre sie ja auch sicherlich berücksichtigt worden. Ich nehme gleichwohl gern Notiz davon, daß das mechanische Ballett 1925 dreimal in Paris aufgeführt worden ist; auch davon, daß Herr A. jetzt nicht mehr in Amerika lebt. Es sei also konzediert: Statt »wohnt« muß es heißen »wohnte«; und statt »ein in Europa noch unbekanntes Ballett« ist zu setzen »ein in Europa noch wenig (oder: fast garnicht) bekanntes Ballett«. *Kurios* ist und bleibt ein »*mechanisches*« Ballett eo ipso; *kurios* ist auch die Orchesterbesetzung, selbst in der von der U. E. mitgeteilten Form; *kurios* ist ferner die Verwendung von Faust und Unterarm beim Klavierspiel, die der Komponist und Pianist bisher nicht bestritten hat; *kurios* sind endlich die erwähnten bürgermeisterlichen Äußerungen (für die Herrn A. nicht die Verantwortung trifft); am *kuriosesten* aber erscheint mir, daß einer so kleinen und unbedeutenden Glosse von mir die Ehre einer Berichtigung zuteil geworden ist, während die Angaben anderer Autoren, auf die ich mich stützte und zu stützen berechtigt war, bisher offenbar keinen Widerspruch erfahren haben.

Die Schriftleitung

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

OPER IN NOT

Schlägt der Musikfreund die Tageszeitungen auf, so stößt er auf eine ununterbrochene Kette von Nachrichten über die katastrophale Lage unserer Theater. Er liest von drohenden Schließungen, von zwangsläufigen Kündigungen des Personals, von dem notwendigen Abbau der Orchesterstärke (Köln!), von geplanten Zusammenlegungen benachbarter Betriebe, von Verpachtungsplänen städtischer Bühnen, von der unabweislichen Umwandlung in Tonfilmkinos (Graz!), von der Rettung durch die allein seligmachende Operette. Am schwersten ist die Sorge um die Erhaltung der Stadttheater in Königsberg und Breslau. Allerorten Erbitterung, Klagen, Versammlungen, Proteste und der Schrei nach dem Staat.

Wer ist schuld? Die Geldnot? Die jetzige geistige Einstellung des Publikums, wobei bequemerweise immer wieder auf die nivellierenden Einflüsse des Rundfunks, des Grammophons, des Films hingewiesen wird? Oder hat die Krise, die einem Streik der Opernbesucher verzweifelt ähnlich sieht, Ursachen, die aus der Verwirrung abzuleiten sind, die von der heutigen musikdramatischen Produktion angerichtet werden?

Die folgende Zusammenstellung, die vom Optimismus wenig, von ernsthaften Betrachtungen mehr zu berichten hat, versucht ein Bild von der Krise, ihren Ursachen wie von Sanierungsvorschlägen zu vermitteln. Die Gegenüberstellung gleichgearteter und voneinander abweichender Anschauungen will einen Querschnitt durch die Meinungen berufener und denkfähiger Persönlichkeiten geben und das Stoffgebiet, das uns alle sorgenvoll bewegt, nach den verschiedensten Seiten beleuchten.

ZUR LAGE

Intendant Ernst Legal

(Kasseler Tageblatt)

So lange es Theater geben wird (also bis der eine der beiden letzten Menschen seinen Abschiedsmonolog spricht), so lange wird auch die Oper als Kunstgattung existieren.

Dieses »Unmögliche Kunstwerk« (Oskar Bie) hat das zersprungene Märchenherz, das alle seine weisen Ärzte überleben wird. Denn gerade diese sein Wesen ausmachende Mischung von Idee und Materie, von höchster Weisheit und — bei Lichte betrachtet — blühendem Unsinn neben der holden Möglichkeit, nicht durchaus auf den Text und seine vertrackten, geistigen Anforderungen achten zu müssen und dennoch auf die angenehmste Weise entrückt zu werden, sichert der Oper die längste Lebensdauer.

Der Weise aber und das Kind, das junge wie das alte, werden immer um das beglückende Geheimnis der Oper wissen, die in ihren Spitzenwerken am entschiedensten den Weg des Theaters, also des Wunderbaren geht, und ihm immer anhängen.

Daran ändert die Tatsache, daß die Oper augenblicklich nicht gerade floriert, gar nichts.

Arturo Toscanini

(aus einem Interview)

In allen Städten wird das Operntheater nur von einer Minderheit besucht; man kann 20 000 Opernbesucher auf eine Bevölkerung von einer Million rechnen.

Die Eintrittspreise der Operntheater müssen hoch sein wegen der großen Unkosten. Das Repertoire muß sehr abwechslungsreich sein; man kann deshalb die Ausstattungskosten einer Oper in sehr seltenen Fällen abspielen. Die Kunst, als eine aristokratische Äußerung des menschlichen Geistes, wendet sich an Wenige, und die Teilnahme dieser Wenigen genügt nicht, um die Kosten zu decken. Daraus erklären sich die Subventionen, die, besonders großartig in Deutschland, vom Staat und von den Städten für die Unterhaltung der Operntheater ausgegeben werden. Trotzdem in Deutschland der Besuch nichts zu wünschen übrig läßt, werden den Theatern hohe Subventionen gewährt. Man hat in Italien wenigstens der »Scala« zu helfen begonnen. Und wenn die »Scala« in einigen Spielzeiten auch mit einem Überschuß abgeschlossen hat, so ist das doch nur als Ausnahme zu

Wirtschaftliche Störungen interessieren in diesem Zusammenhange nicht. Sie sind da, gehen vorüber und können immer wiederkehren. Wichtig in unserem Sinne ist aber, ob zur Zeit die innere Beziehung *Opernbühne—Opernpublikum* besteht.

werten. Subventionen bleiben immer nötig. Sicherlich kann man mit Geld allein nicht sanieren. Die ausübenden Künstler müssen sich ihrer hohen Mission bewußt bleiben und stets versuchen, das höchstmögliche Niveau zu erreichen.

OPERNWIRTSCHAFT

Karl Holl

(Frankfurter Zeitung)

Deutschland hat jetzt nicht weniger als 90 ständige Opernbühnen. Wollten alle diese Bühnen Niveau halten, so müßten wir in Deutschland 90 begabte Opernleiter, 200 bis 300 begabte Kapellmeister und Regisseure, 2000 bis 3000 qualifizierte Opernsänger und -sängerinnen, 90 tüchtige Orchester-, Chor- und Tanz-Ensembles haben. Dabei ist wirkliche Begabung bei all diesen Kategorien an sich selten und die für das Gedeihen der Oper entscheidende stimmlich-mimische Doppelbegabung noch seltener. Unter dem Aspekt der Kulturkrise: eine gewaltige Verwässerung bzw. Niveausenkung. Unter dem Aspekt der Sozialkrise: ein immer größerer Abstand zwischen Angebot und Nachfrage. Unter dem Aspekt der Wirtschaftskrise: ein schreiendes Mißverhältnis zwischen Aufwand und Effekt. Dies letztere um so mehr, als durch die unnatürlich gesteigerte Nachfrage im Solopersonal ein lächerlich übersteigertes Prominententum großgezogen wurde und die neuen sozialen Sicherungen die Kosten für die Kollektivgruppen, nicht zuletzt für das technische Personal, so stark erhöht haben. Nimmt man noch hinzu, daß die Lage der Künste in der Kulturkrise die Bühnen zu mancherlei Experimenten mit Premieren und Inszenierungen teils verpflichtete, teils verlockte, daß die Konkurrenz der mit großen Mitteln aufgezogenen neuen volkstümlichen Kunstformen (Film und Revue) zunächst (in Verkennung des Problems) eine enorme Steigerung der Kosten für die szenisch-technische Aufmachung von Opern veranlaßte, hält man sich schließlich gegenwärtig, daß die Führung der Institute oft sachlich unzureichend und in ihrer Entschlußkraft durch unsachliche Momente gehemmt war, so wird man verstehen, wie es zu diesem Zusammenbruch kommen mußte, vor dem jetzt so viele Verwaltungen, aber auch so viele Einzelkünstler und Personalorganisationen schier ratlos stehen.

Artur Holde

(Deutsche Tonkünstlerzeitung)

Amerika, das vielbeneidete Land der Prosperität, mit 120 Millionen Einwohnern, besitzt zwei ständige Opernhäuser: New York und Chicago. Sonst behilft man sich mit Tournéegesellschaften. Italien, der klassische Boden der Oper, begnügt sich ebenfalls mit zwei Instituten: Mailand und Rom, während alle anderen Großstädte die vorhandenen Häuser der Stagione überlassen. Auch für Frankreich und Rußland genügen zur Aufzählung die Finger einer Hand. Das immer noch reiche England besitzt trotz allem Musikinteresse keine einzige Opernbühne. (London bemüht sich erst jetzt um die Schaffung eines ständigen Orchesters.) Wir haben also Ursache, auf die breite Grundlage unserer musikalischen Kultur stolz zu sein. Doch die Zeitumstände zwingen uns, klipp und klar Fragen zu beantworten, wie etwa: Muß Berlin drei aus öffentlichen Mitteln gestützte Opernhäuser besitzen, müssen im Rhein-Mainwinkel sechs Institute (Frankfurt, Darmstadt, Mannheim, Karlsruhe, Mainz, Wiesbaden) konkurrieren, müssen kleinere Städte die Belastung eigener Ensembles tragen, anstatt ein Filialsystem mit großen, leistungsfähigen Opernhäusern einzurichten? Die Vertreter der Rationalisierung werden, bevor sie die rigorose Zusammenlegung großer Institute ins Auge fassen, zunächst darüber Klarheit zu gewinnen haben, wie weit sich große *Einsparungen* ohne Auflösung selbständiger Betriebe machen lassen. — Sehr erschwert ist die Wirtschaftslage der Opernbühne durch die Forderungen der prominenten Mitglieder einschließlich der Bühnenvorstände. An diesem Zustand ist zum Teil der qualitativ ungenügende Nachwuchs, mehr noch ein höchst angreifbares Spielgeldsystem der Solisten schuld. Auch die Stars werden, wenn nur die Opernleiter einig sind, den veränderten Zeitverhältnissen Rechnung tragen. Was nützen ihnen die schönsten Stimmen, wenn Deutschland ihnen nicht mehr den szenischen Rahmen schafft.

RATIONALISIERUNG?

Intendant Herbert Maisch

(Berliner Börsen-Courier)

Wir haben in Thüringen auf einem Raum von knapp 15 000 Quadratkilometer alle 20 bis 30 Bahnminuten ein Theater mit Vollbetrieb, mit Schauspiel, Oper und Operette. Wir bringen für knapp zwei Millionen Einwohner an zehn Plätzen zu gleicher Zeit nicht selten zehnmal das gleiche Stück heraus. Zahlen dafür zehnmal die Verlegerkosten, statten es zehnmal aus, verbrauchen zehn Ensembles und zehn kostbare Probezeiten. Wir geben es an einem Platz vielleicht allerhöchstens 15 mal, an den meisten Plätzen jedoch nur 4- bis 6mal. Statt daß wir es mit einem Ensemble 50- bis 60mal spielen.

Wilhelm Dietrich Schroeder

(Kasseler Tageblatt)

... Die Rationalisierung könnte weiter ausgebaut werden: Man könnte ganze Opernaufführungen mit allem was drum und dran ist: Kapelle, Chorsänger, Solisten, ja selbst auch die teuere Ausstattung *nicht nur für ein* Opernhaus, sondern *für viele* bestimmen. Leitsatz für alle Maßnahmen müßte sein: Geringe Arbeitsmenge soll die größtmöglichste Wirkung erzielen. Denn es ist ja klar, wenn die Kosten einer Opernaufführung von tausend Zuschauern aufgebracht werden müssen, so muß auf den einzelnen mehr entfallen, als wenn sie auf Hunderttausend, ja Millionen, verteilt werden.

IST DER SPIELPLAN SCHULD?

Oberbürgermeister Heimerich, Mannheim

Ich glaube, daß man bei gutem Willen auf allen Seiten einen Weg finden könnte, um einen Spielplan zu erreichen, der keinen vergewaltigt. Ich kann aber nicht begreifen, daß man infolge von Unstimmigkeiten über die Spielplangestaltung ein so ehrwürdiges Institut wie das Mannheimer Nationaltheater überhaupt zur Schließung bringen will und den Theateretat ablehnt. Muß dem Fidelio und 60 oder 70 zeitlos wertvollen Stücken, die über unsere Bühne gehen, deshalb das Mannheimer Lebenslicht ausgeblasen werden, weil drei oder vier Stücke von der einen oder anderen Gruppe abgelehnt werden? Erinnert das nicht ein wenig an den Bären in der Fabel, der durch einen Steinwurf die Fliege am Kopfe des schlafenden Menschen verscheuchen wollte?

Hans Tessmer (Zeitschrift für Musik)

Man kann das Theater nicht nur mit den höchsten Gütern der Opernkunst pflegen, man kann nicht nur die denkbar beste Form der Darbietung wählen, sondern man muß auch nach dem alltäglichen Bedarf fragen, muß die sogenannte »Gebrauchsoper« immer wieder heranziehen und ihre Wirksamkeit bis zum äußersten ausnutzen. »Tiefland«, »Cavalleria«, »Madame Butterfly« und viele andere sind durchaus notwendig. Damit ist auch eine andere, immer wieder auftauchende Frage beantwortet: die nach dem vorwiegend »deutschen« Spielplan. Es ist nun einmal nicht zu ändern, daß eine größere Zahl solcher leicht zu gebenden und immer wieder ansprechenden Gebrauchsopern nicht deutschen Ursprungs sind; aber dafür darf man nicht die Theaterleiter verantwortlich machen!

DIE »SOGENANNTE« OPERNKRISE

Ernst Schoen

(Frankfurter Zeitung)

Die sogenannte Opernkrise ist nichts anderes als Äußerung eines allgemeinen Stilwandels, strenger gesehen, der gesellschaftlichen Umschichtung. Der Szenenwechsel, der sich hier vollzieht, hat die Gewalt des großen Wandlungsgesetzes menschlicher Gesellschaft. Zahlreiche »klassische« Werke werden ins Museum wandern. Auch das höchstvollendete Schwimmbassin der Rheintöchter, Lohengrin mit oder ohne Schwan und Ouvertüren mit Bewegungschören werden diese

Paul Stefan

(Anbruch)

Verliert das Publikum die Lust an seinem Operntheater? Es verliert sie nicht, sofern ihm Altes und Neues in der rechten Mischung geboten wird, und sofern es seiner Theaterlust nachgeben, seinen Sitz bezahlen kann. Wenn die Preise in der Oper zu hoch werden, hört die Möglichkeit des Besuches auf. Die Preise können absolut hoch, aber auch, in Zeiten einer Wirtschaftskrise, relativ zu hoch sein. — Und nun sind wir an der entscheidenden Stelle. Es gibt keine Opernkrise, es gibt

Entwicklung nicht aufhalten. Was aber hilft eine solche Betrachtung den neunzig deutschen Opernbühnen? Was soll zu ihrer Erhaltung geschehen, um der Angestelltenheere willen, die von ihnen existieren? Nun, insoweit soziale Entwicklungen vor Personen Halt machen, insoweit Staat und Kommune so viele Existenzen aus dem Luxuskonto besolden wollen, anstatt nach Arbeitsleistung oder Existenzminimum, insoweit mit Stars der Verwaltung, Leitung, Ausführung als mit gottgewollten Notwendigkeiten gerechnet werden muß, ja selbst insoweit in Zukunft die Spielpläne paritätisch von den jeweiligen Mehrheitsparteien aufgestellt werden sollten, gibt es immer noch eine Himmelsgabe, die noch jedes Kunstwerk, jedes Theater und auch jede Oper gerettet hat: *Phantasie.*

nur eine Krise der Opernbesucher. Sie können nicht mehr zahlen und wenden sich billigerer Unterhaltung zu. — Das Problem ist also, vielleicht das einzige, sicherlich aber das schwierigste Problem: wie verbilligen wir den Opernbesuch (versteht sich) bei gleichbleibender Leistung? Mehrere Lösungen sind möglich: Reformen in der Verwaltung, Ersparnisse in der Opernwirtschaft, indem tatsächlich eine Hypertrophie von Unternehmungen auf das richtige Maß zurückgeführt wird. Wirtschaftseinheit der Opernbühnen einer großen Stadt oder auch eines sonst allzu kleinen Zwischengebietes wäre durchaus möglich. Unmöglich scheint uns allen die Zumutung, weniger Opern zu spielen oder unser Opernleben in ausgefahrene Bahnen zu zwängen.

AUCH DAS AUSLAND STÖHNT

Pietro Mascagni

(Die Musikwelt)

Der Großteil des Publikums kümmert sich um die Oper nicht; sie interessiert es nicht, da die Oper ein Vergnügen der Seele darstellt und heutzutage die Allgemeinheit die Seele verstecken zu wollen scheint, indem sie trachtet, so sehr als möglich die Existenz dieser kleinen menschlichen Schwäche zu vergessen. Die Leute suchen Reizmittel, nicht künstlerische Genüsse, sie wollen sich mit Sensationen vergnügen, welche die Nerven zugrunde richten und den Menschen um die Fähigkeit bringen, am darauffolgenden Tag eine ernste Arbeit zu beginnen. — Ich bin geneigt, anzunehmen, daß die Dekadenz der Oper auf ungenügende Propaganda zurückzuführen ist. Die der Oper zugewandte Reklame reicht lange nicht an jene heran, die für leichte Musik getrieben wird. Die jugendlichen Enthusiasten, die ihre beste Zeit dazu hergaben, um Opern zu propagieren, die Impresarii, die in fernen Zeiten mit Begeisterung und mit Erfolg sich für Opern einsetzten, sind entweder reich geworden oder gestorben. Ihre Nachfolger haben kein Verständnis für wirkliche Musik, sie sind nur Geschäftsleute, deren einziges Ziel es ist, so rasch als möglich zu Reichtum zu gelangen. Unter solchen Gesichtspunkten ist leichte und »Jazz«-Musik, die nur das Bestreben haben, den rohesten Gelüsten zu dienen, viel einträglicher als Opernmusik.

Ottorino Respighi

(Berl. Börsen-Ztg.)

Man hat auch früher, genau so wie heute, stets von einer »Krisis« geredet. Natürlich gibt es zu allen Zeiten etwas zu ändern und zu verbessern. Das Operntheater leidet heute vor allem unter der Gleichgültigkeit des Publikums. Die Lyrik hat in einer Zeit, deren Ideal die Schnelligkeit ist, wenig zu bedeuten. Der Geschmack des Publikums wird von solchen zeitgemäßen Darbietungen, wie es etwa das Filmtheater ist, mehr befriedigt als von der Oper, die an den Zuhörer intellektuelle Ansprüche stellt. Hinzu kommt, daß ein großer Teil der modernen Opernkomponisten nicht aufrichtig in ihrer Kunst ist. Und Aufrichtikeit ist die Grundbedingung zu einem Dauererfolg bei der großen Masse. Möglicherweise befindet sich auch die Oper als Kunstform nicht auf dem richtigen Wege. Ich bin der Meinung, daß man in der Oper unbedingt zu den alten Formen zurückkehren muß. Ein bedeutsamer Faktor wird heute in jeder Theatervorstellung von der Regie und Ausstattung gebildet. Dies wird in Italien sträflich vernachlässigt. Es gibt an den meisten Theatern überhaupt keinen Regisseur, und man spielt an diesen Theatern auch heute noch Oper so, wie man vor 80 Jahren gespielt hat. Aus jener Zeit scheinen auch oftmals die Dekorationen zu stammen. In Italien kann nur eine scharfe Zusammenfassung aller Faktoren helfen.

SANIERUNGSVORSCHLÄGE

Frankfurter Zeitung

1. Eine zentrale Initiative der verantwortlichen staatlichen und kommunalen Stellen, die sich in Fühlung mit den Organisationen des Bühnenpersonals auswirkt und in bezug auf die Leitung der Institute die Konsequenzen zieht.
2. Die entsprechend einsichtige Mitarbeit der Künstlergewerkschaften.
3. Die Stabilisierung des neuen Opernpublikums durch weiteren Ausbau der schon bestehenden Besucherorganisationen, durch Anpassung der Eintrittspreise an die heutige Lebenshaltung des breiten Publikums und durch einen kunsterzieherischen Unterbau, der vor allem von den Schulen und Volksbildungsorganisationen zu leisten ist.
4. Die Fortführung der Produktion im Sinne der »demokratischen« Oper durch die Autoren.

Ein Stamm zeitbewußt geführter, künstlerisch hoch qualifizierter Opernbühnen und ein neu sich bildender Kern eines Opernpublikums können uns die Oper als Kunstform erhalten. Wir wollen ihre heutige Tragweite gewiß nicht überschätzen, doch wir dürfen sie auch nicht ihrer ersten Not preisgeben, bevor wir nicht versucht haben, sie durch entschiedene Maßnahmen nach dem Bedürfnis der Gegenwart zu regenerieren. (*Karl Holl.*)

Hannoverscher Anzeiger

Die Forderungen der Stunde sind: Erneuerung des Spielplans, Schaffung geschlossener Ensembles, rücksichtslose Herabsetzung der Stargagen, Vereinfachung des bürokratischen Apparats und vor allem Arbeit unter Einsatz der ganzen Persönlichkeit. Eine ganze Reihe nachweisbar unwirksamer Werke der Sprech- und Opernbühnen müßten vom Spielplan gestrichen werden, selbst wenn sie (rein dichterisch oder musikalisch betrachtet) gewisse Werte repräsentieren; die dann verbleibenden Stücke müßten nach und nach gründlich durchgearbeitet werden, damit sie ihre alte Frische wieder erlangen, neue wertvolle Werke zeitgenössischer Dichter und Komponisten müßten — mit möglichst geringem Aufwand in Dekoration und Kostüm — etwa in einer Studio-Aufführung auf ihre Wirkung hin erprobt werden. Die Zeit der Primadonnen und Virtuosen, die nur sich selbst inszenieren, ist endgültig vorbei; auch vom großen Sänger, vom großen Schauspieler muß heute verlangt werden, daß er sich dem Ensemble einfügt, daß er für die augenblickliche Not der Theater Verständnis zeigt. Die Herabsetzung der Stargagen ist keine Verkennung des Wertes eines großen Künstlers, sondern eine unerläßliche Maßnahme. (*Arno Huth*)

SIRENENKLÄNGE DER OPERETTE. DER KAMPF UM DIE DREI BERLINER OPERN

Generalintendant Heinz Tietjen

Während wir in Wahrung berechtigter Interessen für unsere Berliner Opern und ihr Publikum bei der Lösung der schwierigen Aufgabe sind, das Verhältnis unserer zu internationalem Ruf gelangten Sänger und Sängerinnen zu Amerika in eine für alle Beteiligten würdige Form zu bringen, ist uns inzwischen im eigenen Lande und in der eigenen Stadt ein neuer, kaum minder gefährlicher Gegner erwachsen, und zwar in der *Serien-Operette*. Ich will mich dabei nicht gegen meine Kollegen von den Operettenbühnen wenden, die schlechte Geschäftsleute wären, wenn sie nicht versuchen würden, ihrem Publikum die größten, ihnen erreichbaren Attraktionen zu bieten, sondern ich richte mich *gegen das state of being der Serien-Operette* selbst, die durch den Begriff Serie zu einer *ungeheuren Gefahr für die Berliner Oper* geworden ist. Wenn nun schon die ersten Operettenkräfte

Walter Schrenk (D. A. Z.)

Berlin braucht ein Opernhaus, in dem das neue zukunftshaltige Schaffen zur Diskussion gestellt wird. Hier liegt eine Aufgabe, nicht nur von künstlerischer, sondern auch von eminenter sozialer Wichtigkeit; es gilt, unseren jungen Komponisten ebenso materielle wie geistige Lebensmöglichkeiten zu schaffen. Wie sollen sie Mut zum Weiterarbeiten bekommen, wenn man sich nicht einmal in der Hauptstadt des Reichs um sie bemüht, wenn sie nie Gelegenheit haben, ihre Werke zu hören und auf dem Theater zu erproben?! Klemperer und Legal sind die einzigen, die sich der Pflege des neuen Opernschaffens systematisch annehmen — weshalb soll gerade ihre Bühne verschwinden, zumal sie den Etat keineswegs erheblich belastet? Wir wiederholen, was wir bereits vor einiger Zeit sagten: eine Schließung der Krolloper wäre nur dann allenfalls tragbar, wenn ihre künstlerischen

in Berlin unbedingt von der Staatsoper sein müssen, so geht es nicht mehr an, daß die Macht des Geldes, denn nur das ist der ausschlaggebende Faktor, der hinter dem Begriff Serie steht, unwürdige Verhältnisse schafft, mit denen ein Ende gemacht werden muß. Würden die Operettenbühnen, wie es die Opernbühnen tun *müssen*, *wechselnden* Spielplan führen, so würde auch der menschlich allzu verständliche Anreiz fortfallen, Abend für Abend, unter Umständen auf Monate hinaus eine vierstellige Zahl als Auftrittshonorar zu ersingen.

Ziele von der Städtischen Oper übernommen würden, d. h. wenn ein genau präzisierter Vertrag mit dem Haus in der Bismarckstraße Klemperer und Legal die Möglichkeit gäbe, ihr Werk im Rahmen der Städtischen Oper fortzuführen. Damit würden die bei Kroll abonnierten Besucherorganisationen in die Städtische Oper übergehen, die dann mehr oder weniger geschlossene Vorstellungen hätte. Und von diesem Augenblick an wäre der Weg frei zur finanziellen Sanierung der Berliner Opernhäuser, insbesondere der Staatsoper Unter den Linden.

RETTER RUNDFUNK: EINE ANREGUNG UND EIN ERFOLG

Robert Hernried im »Orchester«

Einer der größten Gefahrenpunkte ist die Konkurrenz des Rundfunks, Grammophons und Tonfilms. Die beiden ersten haben sich bereits technisch zu künstlerischer Höhe entwickelt, und der Tonfilm ist auf dem Wege hierzu. Es ist deshalb abwegig, gegen diese Erfindungen anzukämpfen. Auch hier heißt es, Realpolitik treiben und Tatsachen mit offenen Augen in sich aufnehmen. Ein Ankämpfen gegen die Entwicklung dieser drei Faktoren wäre ebenso unsinnig wie vergeblich. Notwendig aber erscheint es, sie zur Stützung der ernsten Kunst heranzuziehen.

In Österreich haben die Direktoren der Provinztheater einen Vorstoß dahin unternommen, daß der Rundfunk die Bühnen subventionieren solle. Die Idee ist gut; nur liegt eine Verpflichtung des Rundfunks zu derartigen Abgaben nicht vor. Sie müßte durch ein Gesetz erzwungen werden. Die zu leistenden Abgaben dürften dann nicht von einer einzelnen amtlichen Stelle zur Stützung der Bühnen und Orchesterkörper verteilt werden, da sonst das Unruhemoment politischer Gesichtspunkte hinzukäme.

Vielmehr müßte ein unter Mitwirkung der zuständigen Ministerien sowie der Künstlerorganisationen zu schaffender Vertretungskörper diese Verteilung nach objektiven Grundsätzen vollziehen. Die so oft erörterte Gründung von *Musikerkammern* träte damit in den Vordergrund. Es wäre aber eine Ungerechtigkeit, nur den Rundfunk in solcher Weise besteuern zu wollen, sondern es müßten auch Grammophongesellschaften und Filmunternehmungen herangezogen werden.

Intendant Rosen an den Mitteldeutschen Rundfunk

Es dürfte nicht ohne Interesse für Sie sein, zu erfahren, daß die am 27. Oktober 1929 vom Reussischen Theater veranstaltete Vorstellung von »Carmen«, die Sie durch den Rundfunk übertrugen, in ihrer Auswirkung publikummäßig einen Erfolg zeitigte, wie er bisher nicht zu verzeichnen war. Wir können im allgemeinen jedes Stück nur viermal aufführen, und zwar im Anrecht, speziell wenn es sich um Werke wie »Carmen« handelt, die jedes Jahr oder alle paar Jahre regelmäßig im Spielplan wiederkehren. Wollte man mit derartigen Werken in Gera eine fünfte Vorstellung versuchen, so würde man sie vor ziemlich leerem Hause spielen. Angesichts der Übertragung haben wir nun das seltene Vorkommnis zu verzeichnen, daß die dieser Übertragung folgenden beiden nächsten Vorstellungen total ausverkauft waren und in der Hauptsache von einem Publikum besucht wurden, das in der näheren und weiteren Umgebung Geras wohnte, das also erst durch die Übertragung auf das Werk und die Vorstellung aufmerksam gemacht worden ist. Die Übertragung hat den weiteren Erfolg gehabt, daß wir bis in den Januar hinein noch mehrere »Carmen«-Vorstellungen an Vereine, Organisationen usw. verkauften, so daß wir jetzt schon auf insgesamt zwölf »Carmen«-Vorstellungen kommen werden gegen vier, wie üblich vorgesehen.

Ich schreibe Ihnen dies deshalb, weil durch die Ergebnisse in Gera in reichem Maße bestätigt worden ist, daß der Rundfunk nicht eine Konkurrenz des Theaters darstellt, sondern der eifrigste und wirksamste Förderer des Theaters ist.

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Franco Alfano hat seine neue Oper »*Der letzte Lord*« vollendet. Der Text des Werkes, das musikalisch die melodramatischen Traditionen wiederaufzunehmen sucht, ist der gleichnamigen Komödie von Ugo *Falena* entnommen. Die Uraufführung der Oper findet unter der Leitung von Ed. *Vitale* und unter Mitwirkung des Tenors *Pertile* und der Sopranistin *Saraceni* am *San Carlo*-Theater in *Neapel* statt.

Carl Flick-Steegers neue Oper »*Dorian Gray*« erlebte ihre Uraufführung am 1. März in Aussig.

Hans Haug hat die Komposition einer komischen Oper »*Don Juan in der Fremde*« nach einem Text von Dominik Müller beendet.

Hans Pfitzner ist zur Zeit mit der Komposition einer neuen Oper, betitelt »*Das Herz*«, Text von Hans Mahner-Mons, beschäftigt.

Hans Renner hat seine erste Oper »*Nächtlicher Besuch*« beendet. Das Werk ist von dem Reußischen Theater in *Gera* zur Uraufführung angenommen worden.

Ludovico Rocca hat eine Oper vollendet »*Der Dibuk*«, Textbuch von Renato Sinoni nach dem Drama des jiddischen Schriftstellers Schalom Asch. Die Uraufführung wird in Turin stattfinden.

Hermann Schwarz, Organist am Friedenstempel der Berliner jüdischen Gemeinde, schreibt die Musik zu dem Mosesdrama »Das gelobte Land« von Diederich Röhling unter Verwendung alt-hebräischer Motive. Zu gleicher Zeit arbeitet er an einer Austattungs- Operette, die den Titel »Schwedische Zündhölzer« führt.

Alexander Tansmans neue Oper betitelt sich »*Die kurdische Nacht*«. Der Verfasser des Buches ist Jean Richard Bloch.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Die *Staatsoper Unter den Linden* hat die komische Oper »*Samuel Pepys*« von Albert *Coates* zur Aufführung erworben.

BRESLAU: Eine *Offenbach-Ballett-Suite* in 13 Sätzen, die Rudolf *Senger* unter freier Verwendung verschollener Offenbachscher Melodien komponiert hat, wurde vom Stadttheater zur Uraufführung angenommen.

Pedrollos Oper »Schuld und Sühne«, Libretto vom Regisseur der Mailänder Scala Forzano nach Dostojewskijs Roman »Raskolnikoff«, erlebt hier gleichfalls ihre Uraufführung.

GERA: Das Reußische Theater hat die Oper »*Les Invités*« des in Paris lebenden ungarischen Komponisten Tibor *Harsányi* zur Uraufführung angenommen und bringt das Werk im Frühjahr gemeinsam mit *Milhauds* »*Der arme Matrose*«.

MONTE CARLO: Die *Aegyptische Helena* von *Richard Strauß* erzielte bei ihrer Erstaufführung in französischer Sprache am 15. Februar einen großen Erfolg.

NEW YORK: Die amerikanische Erstaufführung von Arnold *Schönbergs* Oper »*Die glückliche Hand*« findet am 22. April unter Leitung von Stokowski in der Metropolitan Oper statt.

NÜRNBERG: Die Oper »*Der Tag im Licht*« von *Hans Grimm* gelangt Ende April im im Stadttheater zur Uraufführung.

STETTIN: Das Stadttheater bereitet eine Aufführung von *Franz Schrekers* Oper »*Der Singende Teufel*« in einer vom Komponisten revidierten Fassung vor.

STUTTGART: *Délibes*' »Der König hat's gesagt« steht in Neuinszenierung bevor.

*

Im Jahre 1929 sind 13 Opern in Italien uraufgeführt worden: Die versunkene Glocke von Respighi, Antigone von Ghislanzoni, Die zwölfte Nacht von Farina, Don Giovanni und die Preziose ridicole von Lattuada, Herkules von De Martini, Die weiße Nelke von Drigo, Die Maifeier in Venedig von Selvaggi, Die schmerzlichen Mysterien von Cattozzo, Odette von Marangolo, Ohesta von Massa, Der König von Giordano und Rosmunde von Trentinaglia. — Davon sind die Werke von Respighi und Giordano auch in Deutschland bereits aufgeführt worden. Wie man sieht, ist eine Reihe der bekanntesten Komponisten: Mascagni, Cilea, Zandonai, Pizzetti, Alfano 1929 nicht mit neuen Opern hervorgetreten. *M. C.*

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Julius Bittner hat ein größeres Männerchorwerk mit Orchester »Das Lied von den Bergen« beendet. Die Uraufführung findet durch den Wiener Schubert-Bund statt.

Wilhelm Kienzl hat ein liturgisches Offertorium für Baßsolo mit Orchester und Orgel geschrieben.

Rudo Ritter, Komponist der Oper »*Penthesilea*«, vollendete mehrere größere Chorwerke mit Orgel und Orchester, sowie ein »*Tedeum*«

für gemischten Chor, Orchester, Orgel und Soli. Der Münchener Komponist *Gottfried Rüdinger* arbeitet an einer heiteren Sinfonie für eine mittlere Orchesterbesetzung.

Edmund Schröder hat ein Präludium für Streichorchester vollendet.

James Simon ist mit der Vollendung eines abendfüllenden Werkes beschäftigt: »Ein Pilgermorgen . . . zum Preise Gottes und des Todes« nach Rilkes Stundenbuch für Chor, drei Solostimmen, Orchester und Orgel.

Igor Strawinskij schreibt eine Chor-Sinfonie, die Kussewitzkij bei der Fünfzigjahrfeier des Boston Symphony Orchestra zur Uraufführung bringen wird. Die deutsche Uraufführung wird unter Klemperer stattfinden.

Bodo Wolfs Motette für Frauenchor, auf Worte des Grimmschen Märchens »Das Totenhemdchen«, wurde in *Breslau, Darmstadt, Frankfurt a. M.* und *New-York* zur Aufführung angenommen.

Alexander Zemlinski hat eine »Heitere Legende« für Orchester komponiert.

Heinrich Zöllner vollendet eine neue Komposition für Männerchor: einen Hymnus auf die Befreiung des Rheinlandes, zu dem Franz Josef Lichtenberg-Köln den Text schrieb. Die Uraufführung wird anläßlich der Räumung des gesamten besetzten Rheinlandes stattfinden.

KONZERTE

BERLIN: Die bisherige »Deutsche Kammermusik Baden-Baden« (früher Donaueschingen) findet im *Juni dieses Jahres* zum zehnten Male statt als »*Neue Musik Berlin 1930*« (veranstaltet von der Rundfunkversuchsstelle bei der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin). Zur Aufführung sind vorgesehen: Haus- und Liebhabermusik, Musik für pädagogische Zwecke, Rundfunk-Musik (Hörspiele und Unterhaltungsmusik), szenische Stücke mit Musik. Einsendungen und Anfragen sind zu richten an: »Neue Musik Berlin 1930, Berlin-Charlottenburg, Rundfunkversuchsstelle, Fasanenstraße 1«.

BOCHUM: Vom 10.—13. April veranstaltet das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Verbindung mit dem Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer und mit den beiden Städten eine Volksmusik- und Singschultagung in Bochum-Essen.

ESSEN: Das *4. Rheinische Musikfest* findet am 12.—15. April 1931 in *Essen* statt. Dazu gelangt der Beethovenpreis des P. V. erneut zur Verteilung.

GERA: Unter Leitung *Wilhelm Vollraths* fand am 28. Februar *Dietrich Buxtehudes* Abendmusik: »Eins bitte ich vom Herrn« bei der ersten deutschen Aufführung seit der Wiedererweckung des Werkes eine sehr beifällige Aufnahme.

KASSEL: Anläßlich des Musikfestes, das vom Mitteldeutschen Sängerbund im Mai dieses Jahres veranstaltet wird, gelangt die dramatische Chorfantasie für gemischten 8-stimmigen Chor und großes Orchester nach den Worten von Goethes »Gesang der Geister über den Wassern« von *Ludwig Maurick* zur Uraufführung.

KÖLN: *Hans Pfitzners* neuestes Werk, die Chorphantasie »*Das dunkle Reich*« wird Ende Oktober zur Uraufführung gelangen, und zwar gleichzeitig unter Pfitzners Leitung im Kölner Gürzenich und unter *Bruno Walter* im *Leipziger Gewandhaus*.

LÜBECK: Paul Kletzki, der letzthin die deutsche Staatsangehörigkeit erworben hat, brachte in den Sinfoniekonzerten die Orchester-Serenade von *Kurt Thomas* mit Erfolg zur ersten dortigen Aufführung.

MÜLSEN: *Die Literatur für Violine und Orgel von 1700 bis zur Gegenwart* in ihren bemerkenswertesten Werken bringt in einem Zyklus von 15 Sonntagnachmittag-Konzerten *Kantor Richard Paul* (Violine) mit *Franz Thalemann* (Orgel) in der Kirche St. Jakob zur Aufführung. Jedes Programm enthält 2—3 größere Werke alter Meister und Stücke neuerer Komponisten.

NÜRNBERG: *Markus Rümmelein*, der Vorkämpfer für moderne Musik, plant in Verbindung mit einer Rheinischen Kunstausstellung die Veranstaltung Rheinischer Komponistenabende in Nürnberg und bittet rheinische Komponisten um Programmangabe und Material für diesen Zweck. (Pirkheimer Str. 47.)

PRAG: *Bachs* »*Kunst der Fuge*« kam im Tschechischen Staatskonservatorium zur Prager Erstaufführung.

PYRMONT: Die *Internationale Gesellschaft für neue Musik* veranstaltet am 18. und 19. Juli auf Einladung des Bades Pyrmont anläßlich ihrer Hauptversammlung einen Zyklus von drei Konzerten. Mitwirkende sind: Kapellmeister Walter Stöver, das Dresdner Philharmonische Orchester und der Magdeburger Madrigalchor unter Martin Jansen.

TRIER: Im Rahmen eines Kammer-Orchesterkonzertes des städtischen Musikvereins gelangte ein von *Karl Hermann Pillney* entdecktes Klavierkonzert von *Viotti* zur

ersten Aufführung. Dieses Konzert in G-dur, wohl bis jetzt das einzige bekannt gewordene Klavierkonzert Viottis, überrascht durch die blühende Frische des Klavierparts. Unter Musikdirektor Peter *Schmitz* erfuhr die Novität eine hervorragende Wiedergabe. K. H. Pillney führte den Solopart durch.

Stefan *Frenkels* Violinkonzert wurde für das diesjährige *Tonkünstlerfest* des Allgemeinen Deutschen Musikvereins angenommen.

Walter Gieseking hat in Brüssel, wo er zwei Konzerte mit Orchester (unter Ansermet) spielte, und in Lüttich erfolgreich konzertiert.

Wanda Landowska trug in ihrer Schule St.-Leu Bachs Tripel-Konzert in d-moll mit Isabella Nef und R. Gerlin zum erstenmal originalgetreu auf drei Cembali vor.

TAGESCHRONIK

In dem Bach-Aufsatz von Alfred Lorenz in »Musik«, Heft 4, Januar 1930, wurde in der Fußnote auf Seite 249 auf ein sehr wertvolles Werk verwiesen, dessen Autor ungenannt blieb. Jetzt wird uns gemeldet, daß *Carl Heinzen* in Düsseldorf, unser bewährter Mitarbeiter, Verfasser der erwähnten Schrift ist. Der Titel lautet: »Bachs Inventionen. Versuch einer Ergründung ihrer Art.«

Preisausschreiben für rheinische Komponisten. Der Beethovenpreis des Provinzialverbandes des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer kommt mit 600 Mark erneut zur Verteilung. Die Komponisten der eingereichten Werke müssen geborene Rheinländer sein oder zum Zeitpunkt der Einreichung seit zwei Jahren ihren ständigen Wohnsitz in der Rheinprovinz haben. Für den Wettbewerb kommen Kammermusikwerke, Klavier- und Liedwerke in Betracht.

Vorbildliche Werbearbeit der Kölner Oper. Vor einigen Monaten ist von der Verwaltung der Kölner Städtischen Bühnen eine »*Vereinigung der Opernfreunde*« geschaffen worden, durch welche der Kölner Oper neue Besucher aus der näheren und weiteren Umgebung Kölns zugeführt werden sollen. Die Organisation umfaßt heute bereits nach dreimonatiger Werbearbeit über 10 000 Mitglieder, die sich aus 81 verschiedenen Ortsgruppen zusammensetzen. Es mußten in den vergangenen Monaten bereits mehrere Fremdenvorstellungen angesetzt werden, die sämtlich ausverkauft waren.

Ein neues Beethovendenkmal in Bonn. In Berlin hat sich ein *Beethovendenkmal-Bauverein Berlin-Bonn* gebildet, mit dem Zweck, das von Peter *Breuer* entworfene Beethovendenkmal (das die »Musik« veröffentlicht hat), zur Ausführung zu bringen.

Angesichts des 70. Geburtstages *Hugo Wolfs* (13. März ds. Js.) beschloß der Wiener Schubert-Bund, Hugo Wolf ein Denkmal in Wien zu errichten. Der Schubert-Bund ruft die Öffentlichkeit auf mit der Bitte um Spenden, die an das Denkmal-Komitee in Wien III, Konzerthaus, zu richten sind.

In Mecder bei Coburg fand die Einweihung der Gedenktafel für den Musikgelehrten und Bachforscher *Johann Nikolaus Forkel* an seinem Geburtshause statt. Schöpfer der Tafel ist O. Poertzel-Coburg.

Das *Deutsche Musik-Institut für Ausländer* in Berlin gibt nach einjährigem Bestehen einen Bericht über seine bisherige Tätigkeit. Das Institut arbeitet ohne jegliche staatliche Unterstützung, doch sind ihm die Räume des Charlottenburger Schlosses vom Staat zur Verfügung gestellt worden. Das Institut schließt zwar augenblicklich mit einem Fehlbetrag von 80 000 Mark ab, doch ist dieser Betrag, der inzwischen von privater Seite wieder eingebracht worden ist, auf eine besonders rege Propaganda-Tätigkeit zurückzuführen, deren Erfolge sich erst in den kommenden Semestern zeigen werden. Es ist gelungen, durch Propagandareisen im Ausland, namentlich in Amerika, die Zahl der Schüler schon im ersten Semester auf fünfzig zu bringen, eine Zahl, die sich im zweiten Semester bedeutend erhöhen wird.

Die ordentliche Hauptversammlung der *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* vom 9. Februar billigte die Geschäftsführung des Vorstandes und wählte mit überragender Mehrheit zum Vorstand die Herren Richard Strauß (1. Vorsitzender), Max Butting (stellvertret. Vorsitzender), Arnold Ebel, Georg Schumann, Heinz Tiessen.

In Berlin wurde unter der Firma *Tozentra* G. m. b. H. eine *Zentralstelle für musikalische Tonfilmrechte* gegründet, die die Rechte der Komponisten, Texdichter und Verleger an den musikalischen Teilen der Tonfilme vertreten soll. Die Gesellschaft soll der Tonfilmindustrie die Abschlüsse über Tonfilmaufnahmen von urheberrechtlich geschützten Musikstücken erleichtern und die Verwertung solcher Rechte kontrollieren.

Einführung der Versicherungspflicht für selbständige Musiker. Da die selbständigen Musiker keine Arbeitgeber haben, müssen sie die Beiträge, die bei den Angestellten von den Arbeit-

gebern aufgebracht werden, selbst aufbringen. Versicherungspflichtig sind nunmehr alle selbständigen Musiker, deren Jahresarbeitsverdienst nicht 8400 Mark überschreitet, solange sie noch berufsfähig sind und das 60. Lebensjahr nicht vollendet haben.

Am 22. April treten die *Wiener Philharmoniker* eine Konzertreise an, die sie zunächst nach *München* führt, wo sie am 23. ihr erstes Konzert geben. Tags darauf spielen sie in *Stuttgart*. Dann treten sie die Reise nach *London* an. Am 30. April findet in *Paris* das letzte Konzert statt. Die Konzerte in Deutschland und London leitet *Furtwängler*, das Konzert in Paris Clemens *Krauß*.

Das *Konzertorchester des Staatskonservatoriums der Musik zu Würzburg* unternimmt eine Konzertfahrt nach Neustadt bei Coburg, Bayreuth, Marktredwitz, Weiden i. O. und Aschaffenburg mit Werken von Humperdinck, Bruckner, Berlioz und Zilcher.

Das *Boston-Symphonie-Orchester* (Leitung: Sergei *Kussewitzkij*) wird seine Europatournee erst im Herbst 1931 antreten.

Der *Kasseler a cappella-Chor*, der vor kurzem sein zehnjähriges Bestehen feiern durfte, hat den Ruf der Vaterstadt in über 70 Reisekonzerten in die deutschen Lande getragen. In diesem Jahre konzertiert der Chor unter Leitung von *Laugs* in hessischen Orten, in Mannheim, Neustadt a. d. Haardt und Wiesbaden. Im Juni ist der Chor nach dem Saarland verpflichtet worden.

Hugo Holles Madrigalvereinigung ist für das diesjährige Beethovenfest in Bonn verpflichtet worden.

Die unter Oberleitung von *Georg Schünemann* stehende Filmmusikabteilung der Berliner Musikhochschule wird die ersten Proben ihrer Versuche musikalischer Filmillustration im Juni gelegentlich des Musikfestes »Neue Musik Berlin 1930« zur Vorführung bringen.

Arthur *Piechler* hat ein neues Instrument erfunden, die *Aliquot-Flöte*, das bei der Uraufführung seiner Oper »Der weiße Pfau« zur Verwendung kommen wird. Das Instrument stellt ungefähr eine Vereinigung zwischen Flöte und Oboe dar und erstreckt sich über vier Oktaven.

Die *erste Kirchenorgel Japans* ist in *Tokio* am 7. April 1929 in Gebrauch genommen worden. Der Organist *Kioka* ist ein Schüler Straubes. Da die Kirchenmusik in Japan noch sehr im Argen liegt, wird das kleine, aber vortreffliche Walcker-Werk eine besondere Mission zu erfüllen haben.

Die Vereinigung New-Yorker Instrumentenfabrikanten hat ein Saxophon ausgestellt, das eine Größe von 7,90 Meter besitzt und gleichzeitig von sieben Personen bedient werden muß.

Im *Musikheim Frankfurt a. d. Oder* werden jährlich drei Hauptlehrgänge von je zwei Monaten Dauer abgehalten. Der nächste ist für die Zeit vom 1. Mai bis 1. Juli vorgesehen. An den Lehrgängen können teilnehmen Musiklehrer- und -lehrerinnen, Hortnerinnen, Jugendpfleger, Gymnastiklehrer, Organisten, Pfarrer und Berufsmusiker.

Die *Sommerkurse der Schule Hellerau-Laxenburg (Schloß Laxenburg bei Wien)* umfassen *Rhythmtik*, *Gymnastik*, *Tanz* und *Musik*. Die Einteilung erfolgt in Gruppen für Pädagogen, Tänzer, Musiker usw. Neben der praktischen Arbeit werden namhafte Fachleute Vorträge und Kurse auf dem Gebiet der *Psychologie*, *Heilpädagogik*, der *Theater-* und *Tanzgeschichte*, *Kostümkunde* usw. halten.

Die *Badische Hochschule für Musik in Karlsruhe* läßt ihr Sommersemester bereits am 1. Mai beginnen.

Ludwig Koch bot am 28. Februar in der Berliner Funkstunde ein reizvolles Programm. Es hieß »Jugendstunde«. Das Thema bildete das lebendige Lied, das Volkslied und der Volkstanz. Unterstützt wurde der an die kleine Welt gerichtete intime Kursus durch gesangliche Mitwirkung von Fritz Jödes Singkreis.

Carl Friedrich Zelters Gesamtwerk (musikalische, literarische Schöpfungen und Briefe) will die *Schlesinger*sche Buch- und Musikalienhandlung, Berlin, in eine achtbändige Ausgabe zusammenfassen. Zelter starb im Goethejahr 1832. Die Jubiläumsausgabe soll 1932 fertig vorliegen. Mit einer Voranzeige und der Aufforderung zur Subskription verbindet der Verlag die Bitte um Überlassung von handschriftlichem Material aus Privatbesitz.

Robert Philipp, heute 78 jährig, feierte jüngst seine sechzigjährige Zugehörigkeit zur Bühne. Am Abend seines Jubiläums sang er in der Berliner Staatsoper die Partie, mit der er vor 38 Jahren in einem Wagnerschen Werk aufgetreten war: den Froh. Zu seinen Lieblings-

rollen gehörten der Don José, Wilhelm Meister, Tamino und Eisenstein.

Zu Ehren von *Max Fiedlers* 70. Geburtstag wurde einer Straße in Essen sein Name gegeben. Der Jubilar wurde auch sonst ansehnlich gefeiert.

Wilhelm Klatte konnte am 13. Februar seinen 60. Geburtstag begehen. Seit 1897 Musikkritiker des Berliner Lokalanzeigers, war er einer der ersten, der für Richard Strauß eintrat. Wir verdanken dem Schriftsteller eine Geschichte der Programmusik und eine Schubert-Biographie. Seit 1904 ist Klatte Lehrer am Sternschen Konservatorium, seit 1925 an der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik.

Erich Rhode, vor dem Krieg Opernkapellmeister, jetzt Musikkritiker und Komponist, dem Kammermusikwerke und Lieder zu danken sind, hat gleichfalls das 60. Lebensjahr erreicht.

Das 60. Lebensjahr vollendete auch *Oskar Straus*, der Operettenkomponist. *Franz Lehár* wird am 30. April auf das gleiche Lebensalter zurückblicken können.

Egon Neudegg, bisher Leiter des Stadttheaters in Plauen, ist zum Intendanten des Magdeburger Stadttheaters berufen worden.

Intendant Sioli vom Mannheimer Nationaltheater, hat um Lösung seines Vertrages nachgesucht.

Eberhard Wenzel, bisher in Neubrandenburg, ist zum Organisten und Chorleiter an der Peterskirche in Görlitz gewählt worden.

Gerhard von Westermann, Programmleiter der »Deutschen Stunde in Bayern«, wurde an Stelle des Komponisten Hermann Bischoff in den Musikbeirat der Stadt München gewählt.

TODESNACHRICHTEN

Telemaque Lambrino starb am 3. März, 52 Jahre alt, unerwartet in Leipzig. Lambrino, ein in Odessa geborener Grieche, kam als junger Mann nach Leipzig, nachdem er bei Teresa Carenno seine Studien beendete. Sein Spiel zeichnete sich durch virtuosen Wurf und analytische Schärfe aus. Mit ihm verschwindet eine der prägnantesten Erscheinungen aus dem Musikleben Leipzigs. Eine Würdigung seiner Künstlerschaft gab Walter Niemann in seinen „Meistern des Klaviers."

Andreas Moers, ein einst gefeierter Bühnensänger, der u. a. in Bayreuth den Siegmund darstellte, seit 20 Jahren in Düsseldorf als Pädagoge und Konzertsänger tätig, starb an den Folgen einer Magenoperation unerwartet in Düsseldorf.

Bela Raditsch, der berühmte ungarische Zigeunerprimas, der die Zigeunerkapelle auf den Hofbällen dirigierte und mit großem Erfolg in fast allen europäischen Hauptstädten und in Amerika gastierte, starb im Alter von 67 Jahren. Seiner Beerdigung haben 100 000 Menschen beigewohnt.

Martin Sander, Inhaber des Musikverlags F. E. C. Leuckart, ist nach einem arbeits- und erfolgreichen Leben zu Leipzig im Alter von 70 Jahren heimgegangen.

Josef Sliwinski, der bekannte polnische Klaviervirtuose, starb an den Folgen einer Lungenentzündung. Schüler des Wiener Klavierpädagogen Leschetizky galt er neben Paderewski als der beste polnische Pianist.

August Stradal ist im 70. Lebensjahr in Schönlinde (Böhmen) verschieden. Schüler Bruckners und Liszts hat er für diese Meister zeitlebens tatkräftigst gewirkt. Als Bearbeiter von Orchesterwerken Bruckners und Liszts für Klavier, als Komponist, Pädagoge und Schriftsteller sicherte er sich einen klangvollen Namen.

Adele Strauß, die Witwe Johann Straußens, ist infolge einer Operation am 9. März in Wien verschieden. Dreißig Jahre hat sie, die dritte Gattin des Walzerkönigs, den Meister überlebt und sein Erbe (zuletzt durch ihren Antrag auf eine Schutzfristverlängerung) gehütet. In seiner Johann-Strauß-Biographie hat ihr Ernst Decsey ein Denkmal gesetzt.

Wilhelm Tieftrunk, ein Flötist von hohen Gaben, Senior der Hamburger Tonkünstler, starb im 84. Lebensjahre. Tieftrunk wirkte s. Z. unter Hans von Bülow.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Max Hesse's Verlag, Berlin-Schöneberg

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

GESCHICHTE DES MUSIKALISCHEN FESTSPIELS

EIN ABRISS VON HANS JOACHIM MOSER-BERLIN

Man darf wohl ohne Übertreibung sagen: das musikalische Festspiel ist so alt wie die Musik selbst, ja vielleicht noch etwas älter — denn wenn man den Festspielbegriff nicht zu eng faßt, so schließt er seit unmeßbaren Zeiten bei den exotischen Völkern feierliche Darstellungen in sich, mit akustischen Zugaben, bei denen man zwar von vielerlei »stilisiertem Geräusch«, aber noch nicht immer schon von wirklicher Musik sprechen kann. Freilich: die Neumond-, Sonnwend- und sonstigen Jahreszeitenfeste der Jägervölker, von denen noch auf unserer Kulturstufe mancherlei uralte Reste volkskundlicher Art wie Frühlings-Felderprozessionen, Karnevalsmaskeraden, Einholen des Pfingstlümmels, Schiache Perchten usw. sich erhalten haben, wären nur Schattenbilder ihrer selbst, wenn nicht in der Ergänzung durch das Hörbare ihr stärkster »Zauber« läge. Lärm ist ja das Hauptvergnügen *aller* Kinder und Halbwilden, Schreien, Rasseln und Händeklatschen die Urmusikbegleitung zu sämtlichem Tanz, der wieder den Kern fast jedes festlichen Kultus bildet; Beckendröhnen, Schellenklirren, Peitschenknall, Trommelklang und Paukenschall war und ist das Grundelement jener religiösen Sinfonie, deren ehrwürdiges »Programm« da lautet: »Im Anfang war der Rhythmus«.

Festspiel ist Darstellung des Ungemeinen, eigentlich fetischistischer Versuch, die Geister durch Vorspiegelung eines scheinbar schon Geschehenen erst zum künftigen und ersehnten Tun anzutreiben, und kein dämonischer Zwang kann dies Bemühen so suggestiv für die irdische und überirdische Zuschauerschaft unterstützen wie eben Musik —: Litanei der Priester, monotone Gongschläge, Handhabung von Flöten und Pauken gar mit phallischem Nebensinn schaffen die ekstatische Sphäre, in der Irre geheilt und Gesunde zum Wahnsinn gebracht, Gefangene geschlachtet, Feinde gemartert, Kinder gezeugt und überflüssige Großmütter ertränkt werden, in der die Ceres aller Zonen Fruchtbarkeit über die Saaten streut.

Will man an einem drastischen Merkmal erkennen, worin das Griechentum sich weit über die Barbarenwelt erhoben, so kann der Festspielgedanke in seiner hellenischen Ausprägung dazu dienen. Als die Perser vor den Thermopylen standen, wunderten sie sich nicht so sehr, daß die Blüte der Nation trotz der drohenden Gefahr fern zu Olympia Wettkämpfe abhielt, denn solche gymnastischen Spectacula pflegten auch alle Völker Vorderasiens mit Leidenschaft — aber sie begriffen nicht, daß einziges Ziel für soviel Mühe der schlichte Lorbeerkranz des Apollon sein sollte, daß man also für eine bloße *Idee* von Kraft, Schönheit, Sittlichkeit den Schweiß der Edlen vergoß. Aber so waren

eben jene Amphiktyonen mit ihren Sportfesten zu Olympia und Delphi, dazu den Isthmien und Nemeen, die — ursprünglich wohl Siegesfeiern kleinerer Stadtkreise — rasch den Sinn gesamtnationaler Begehung errangen! Und auch hier bildete Musik das Hauptmedium der Geist-Sinnlichkeit — man sehe den Sänger Ibykus der Schillerschen Ballade auf dem Weg zum Korinthischen Poseidonsfeste oder bewundere den Musiker Olympos, wie er auf der Olympiade — etwa 700 vor Christus — seine Nomos-Kompositionen, den Streitwagen-Nomos, den Ares-, den Athene-Nomos auf der Schalmei (Aulos) blies, oder den berühmten Terpander, der bei dem neu eingeführten Musikwettstreit im Jahre 672 mit seinen Nomoi aus Böotien und Aeolien, die er zur Leier (Kithara) sang, siegte. Es gehört ja auch zu den wichtigsten Daten der Musikgeschichte, daß beim ersten Auleten-Wettstreit der pythischen Festspiele anno 586 Sakadas den Kranz davongetragen hat, indem er ganz allein auf dem Aulos den Kampf Apolls mit dem Drachen vortrug. Ob dieser »pythische Nomos« wirklich eine einstimmige »Programmsinfonie« oder nicht eher die Instrumentaleinrichtung eines Heldenliedes »von dem, der den Drachen und Löwen erschlug« gewesen sei, stehe dahin. Dabei ist die Erinnerung an jene hellenischen Festspiel-Musiken mehr als bloß historische Antiquität — auf der Amsterdamer Olympiade vor zwei Jahren war es eine der wichtigsten deutschen Leistungen, daß unsere Hochschule für Leibesübungen mit der deutschen Leichtathletenabteilung ein wanderndes Orchester von Geigen, Lauten, Holzbläsern unter Leitung von Georg Götsch entsandt hatte, das den Sportübungen durch sinnvolle Freiluftmusiken den flockigen Schwung gab, der sie vor andern Nationen auszeichnete — eine der großen Zukunftsmöglichkeiten für die Weiterexistenz »edler« Musik auch in diesen Zeiten des Muskelkults.

Dann aber war ja auch alle Theatermusik der Griechen Festspielmusik, insofern als das Drama, aus einer Art kultischen Oratoriums noch bei Aeschylos spürbar erwachsen, noch lange Festspielcharakter behielt (schon das Altathenische Staatstheater »lebte« vom Freibillet!); und wenn man damals auch nicht in dem Grade »Musikdramen« gegeben hat, wie Jung-Nietzsche es auf Bayreuther halbes Diktat hin seiner »Geburt des Dramas aus dem Geiste der Musik« anhängen mußte, so blieb doch noch genug Musikeinschlag an Ouverturen, Chorliedbeigaben usw. übrig, um auch hier den Begriff des »Musikalischen Festspiels« zu rechtfertigen. Viel mehr freilich als ein paar arme Fragmente hat sich von der einstigen Herrlichkeit choreutischer Melodik nicht auf die Gegenwart gerettet.

Von Festspielmusik des Mittelalters kann man, wenn der Begriff »Spiel« dabei nicht zu kurz kommen soll, wohl nur erst wieder sprechen, seit es das liturgische Drama gab, also frühestens seit dem 10., 11. Jahrhundert. Doch bleiben diese Weihnachts-, Passions- und Osterspiele, so reich auch der Melodienschmuck ihrer Hirten-, Hebammen- und Engels-, Marien- und Magdalenen-

lieder und einstimmigen Chorgesänge gewesen ist, solange wesentlich im St und Rahmen der übrigen kirchlichen de tempore-Lyrik, als die Spiele Teile des Gottesdienstes darstellten. Und wenn auch hie und da eine Ariette der Magdalene als noch unbußfertiger Sünderin mit dem komischen Salbenkrämer, ein Kindelwiegenlied der Maria aus dem kirchlichen Stil herausfällt, dann in der Richtung aufs Volkslied zu, aber nicht zur Festspielidee hin. Diese bekommt erst Gewalt und künstlerische Auswirkung, als das geistliche »Mysterienspiel« den Kirchenraum verläßt und sich in frischer Luft, unter der Linde, auf dem Markt, vor dem Rathaus oder im städtischen Rosengarten eine neue, halb weltliche Bühne schafft, also etwa seit dem 12. Jahrhundert. Nun kommt auch die Volkssprache, ja die heimische Mundart zu ihrem Recht, und in späteren Zeiten halfen Meistersinger und Stadtpfeifer gleichermaßen, solch Stück, das sich oft durch mehrere Tage hindurchzog, mit Vokal- und Instrumentalmusik aller Art auszuschmücken. Schon das gewaltige Tegernseer »Spiel vom Antichrist« (um 1160) verlangt an vielen Stellen Musik und wird heute gern von Schulen mit solcher fallweise neu versehen; Prophetenspiele wie 1194 zu Regensburg, 1204 zu Riga brauchen für die in ihnen enthaltenen Kampfszenen Fanfarenmusik; Passionssingspiele, wie die für Hagenau im Elsaß 1153 und 1187 bezeugten, werden die einzelnen »Auftritte« ebenfalls mit Spielmanns-Märschen ausgestattet haben. Wie gewaltig diese Aufführungen manchmal auf die Seelen der Zuhörer — nicht zuletzt auch durch Mittel der Musik — eingewirkt haben, lehrt die Nachricht über das Festspiel »Von den klugen und törichten Jungfrauen«, das 1322 die Dominikaner zu Erfurt aufführten: das Drama erschütterte den anwesenden Thüringer Herzog Ernst den Streitbaren derartig, daß er aus Reue über sein verfehltes Leben in schwere Krankheit fiel und nach wenig Tagen verstarb.

Eines der notenreichsten Denkmäler solcher Festspiele mit Musik ist die »Bordesholmer Marienklage« von etwa 1460, in der fast alles gesungen und gewiß auch noch manches Instrumental-Intermezzo improvisiert worden ist. (Häufig heißt es in den erhaltenen Spielrollen nur: »Musica« oder »Hie blasent vier Hörner mit grimme.«) Ich habe einmal gezeigt, wie Bachs »Kommt ihr Töchter, helft mir klagen« eine noch fast wörtlich beibehaltene Protestantisierung solches altkirchlichen »Stabat mater« ist. In wie erstaunlichem Maß bei solchen Gelegenheiten alle musikalischen Mittel ineinandergegriffen haben, lehren besonders Basler Quellen des 16. Jahrhunderts, bei denen die geistlichen Szenen von Stadtorchester und Kantorei, kriegerische Aufzüge durch Harsthörnerfanfaren und Trommlerkorps, Gastereien durch »gemeine Spiellüt« begleitet wurden. Tänze und Lieder, Orgelgedröhn und Posaunen verbinden sich mit Wechselchören, um gewaltige Gemütswirkungen zu erzeugen, so etwa am Schluß des »Weltspiegels« von Valentin Boltz (1550) mit dem allgemeinen Lobgesang sämtlicher Mitwirkenden »Herr Jesu Christ, hilf deiner gmein«.

Waren dies musikgetränkte Festspiele für das gesamte Volk, so entwickelten sich daneben auch solche, die nur gewisse Stände, zumal das Patriziat der Gebildeten, angingen — aus den Schülerbischofsfesten der mittelalterlichen Klosterschulen entwickelten sich die Gymnasial-Festspiele am Gregoriustag, die entweder antike Tragödien und Lustspiele (Seneca, Terenz) oder neuere Dramen (Roswithas »Paphnutius«, Reuchlins »Henno«) auf die Szene stellten. Mit dem Aufkommen des Humanismus erinnerte man sich auch an die antike Gewohnheit, Oden und Chöre musikalisch auszustatten, und es entwickelte sich eine reiche Literatur solcher Musiksätze zumal für die Aktschlüsse der Humanistendramen. Das geschah etwa bei Conrad Celtes lateinisch, bei Paul Melissus griechisch, in Paul Rebhuns Zwickauer »Susanna« (1536) mit deutschen Tanzliedern, bei Joh. Cleß und Thomas Walliser sind derartige Schlußnummern in glanzvoller venezianischer Mehrchörigkeit gehalten. Die Übertragung dieser Philologen-Festspiele aufs Volksdrama konnte freilich zu Katastrophen führen: als in Metz um 1510 die Schauspieler auf die Osterbühne mit geschniegeltem Neu-Latein traten, wurden sie von der Menge verprügelt. Im 17. Jahrhundert, wo die Jesuitengymnasien besondere Wichtigkeit erlangten, gewinnt das Schuldrama vielfach den Charakter des christlichen Festspiels von oratorienhafter Haltung — eine Märtyrerhistorie von der »Heiligen Nathalie« in München etwa zeigt den Weg, der nachmals von der höchst prunkvollen »Rappresentazione sacra« zum Legendendrama vom Schlag der Lisztschen »Heiligen Elisabeth« führen sollte, während die gymnasiale Schuloper, die zu Hamburg und Braunschweig ebenso wie in Kremsmünster und Admont blühte, etwa beim Salzburger »Hyazinthus« des Knaben Mozart gelandet ist.

Eine eigentümliche Entwicklung sollte daneben zur Florentiner Oper führen, die man gar zu einseitig aus den philologischen Camerata-Experimenten des Bardi-Kreises abzuleiten sich gewöhnt hat. Man muß dafür viel weiter zurückgreifen, bis in die festfreudige Welt des Burgunderhofes im 15. Jahrhundert. Höchst lehrreich ist da etwa die mehrfache Beschreibung der Festlichkeiten bei der Vermählung Herzog Karls des Kühnen 1468 zu Brügge mit der Prinzessin Margarethe von York. Nach dem übereinstimmenden Bericht des Olivier de la Marche und der »Excellente Chronyke van Vlaenderen« zierten schon den Hochzeitszug zahlreiche »Trompettes et Clarins«, beim Turnier erklang ein glänzendes Blasorchester aus einer künstlich aufgebauten Burg. Beim Abendbankett trat ein »Löwe« in den Saal, auf dem die Hofzwergin der Prinzessin Maria als Schäferin verkleidet ritt, von zwei Rittern geführt. Der Löwe sperrte den Rachen auf und sang ein Gedicht zu Ehren der Braut: »Bien vienne la belle bergère« usw., ein richtiges Rondeau wohl im Dufaystil; die Zwergin wurde der Braut in zierlicher Rede zum Geschenk gemacht und auf den Tisch gestellt, dann sang der Löwe nochmals sein Lied »und schritt sodann gravitätisch aus dem Saale«. Bei den Banketten der nächsten

Abende führte man auf einer Bühne allegorisch die zwölf Taten des Herkules auf — es waren wohl mehr lebende Bilder, aber jeweils in einer zehnzeiligen Strophe wurde der Sinn des Gesehenen erläutert — es heißt, das betreffende Gedicht sei jeweils auf den Vorhang geheftet worden, aber es ist eigentlich unvorstellbar, daß es nicht gleichzeitig sollte gesungen worden sein —, das Vorbild der späteren Madrigalkomödie, etwa Vecchis, scheint doch gar zu deutlich. Dazwischen kam ein Greif in den Saal, aus dessen Schnabel lebendige kleine Vögel flogen, begleitet von der Musik der »Trompettes et Clarins«. Bei einem Gastmahl unter seidenen Zelten ertönten Herzog Karls Lieblingsmärsche, und Tiermasken produzierten sich auf den verschiedensten Instrumenten. Bei dem Turnier zweier hoher Herren trug eine »dame blanche« ein fünfzehnzeiliges Lied vor: »Très-redoutée, excellente princesse«; am letzten Tag stiegen aus dem Maul eines Walfischs schöne Sirenen, die »maurische« Lieder sangen und Tänze mit zwölf Meerrittern zum Klang einer »Tambourine« ausführten. Aus solch buntem Vielerlei erwuchsen allmählich an den italienischen Renaissancehöfen des 16. Jahrhunderts musikalische Festspiele mit strafferem dramatischen Faden.

Eine Hauptquelle für diese Art von Hofkunst ist eine Sammlung von fünf Stimmbüchern, die 1539 bei Antonio Gardane in Venedig erschienen ist und sich in nur drei Exemplaren erhalten zu haben scheint: »Musiche, fatte nelle Nozze dello Illustrissimo Duca di Firenze, Il Signor *Cosimo de Medici*, et della Illustrissima Consorte Sua Mad. *Leonora da Tolleto*«; der Hauptbeiträger zu diesen fürstlichen 16 Hochzeitsmadrigalen mit prunkvollem Orchester ist Francesco *Corteccia* gewesen*).

Andere Madrigale von Constanzo Festa, Jo. Petrus Masaconus, Baccio Moschini, Ser Mattio Rampollini rundeten die Galaoper (sozusagen) zum Pasticcio. Und ähnliche Prunkspectacula ertönten bei fast allen Cinquecento-Hochzeiten der Este, Sforza, Medici, Gonzaga, Scaliger.

Die Barockzeit mit ihrem kräftigen Sinn für festlichen Prunk und zauberhafte Wirkungen hat dem Musikdrama geradezu die Hauptrolle als Festspiel zugewiesen, in dem schließlich alle glanzvollen Unterhaltungen der älteren Zeit (wie Tourniere, Aufzüge, Wirtschaften, Balletts) aufgegangen sind. Will man

*) Von seinen Stücken seien genannt: »Einzugsgesang zu acht Stimmen, gesungen von der Höhe des Triumphbogens am Parkeingang von 24 Stimmen einer Banda nebst vier Posaunen und vier Zinken eines zweiten Orchesters beim Einzug der Herzogin«; dann »Heiliger und frommer Hochzeitsgesang zu neun Stimmen, von den Musen nebst sieben Kanzonetten am Tag des Kirchgangs gesungen«. »Vattene almo riposo«, gesungen von der Aurora, vierstimmig, nebst einer Sonata für Gravecimbalo, Orgeln und verschiedenen Instrumentalgruppen (registri) zu Beginn der Komödie; »Guardane, almo postore«, 6stg., am Schluß des 1. Aktes von sechs Hirten gesungen, bei der Wiederholung mit sechs Krummhörnern (von andern Hirten geblasen): »Chi ne l'a tolt' oimé« (6stg.), am Ende des zweiten Aufzugs gesungen von drei Sirenen, geblasen auf Zwerchflöten von drei Meerungeheuern, wozu drei Meernymphen mit drei Lauten begleiten; »O begli anni d'oro« (4stg.), als dritter Aktschluß ausgeführt vom Silen, der den Sopran singt und die andern Stimmen auf der Gambe spielt; »Hor chi mai cantera« (4stg.), am Schluß des vierten Aktes von acht Jägerinnen-Nymphen gesungen; endlich »Bacco, Bacco, eu oé« (4stg.), gesungen und getanzt von vier Bacchanten und vier Satyrn, musiziert von acht andern Satyrn mit verschiedenen Instrumenten (alle zu gleicher Zeit), womit in der Nacht die Komödie abgeschlossen wurde.

die organisatorische Grundlage solcher Festspiele des 17. Jahrhunderts verstehen, so muß man die heutige italienische »Stagione« sehen — bis auf den nun wohl fast ausgestorbenen Typ der »Scrittura« (Auftragserteilung an den Komponisten) ist da noch das Meiste der alten Zeit erhalten geblieben: daß nicht täglich, sondern nur an wenigen Tagen einer engbegrenzten »Saison« gespielt, daß das Ensemble ganz individuell nach den Bedürfnissen der einzelnen Rollenbesetzung zusammengeholt wird, die besonders bedeutungsvolle Rolle des Impresario als eigentlicher »Maître de plaisir« und Generalintendant Sr. Maj. des Publikums usw. Das lebendigste Bild von dem erstaunlichen Prunk jener alten Opernfestspiele erhält man etwa beim Durchblättern des Neudrucks, den die Hochzeitsoper für Kaiser Leopold I. (1666) in den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« erhalten hat: Cestis »Pomo d'oro« — die beigegebenen Stiche von Galli-Bibbiena zeigen nicht nur die festliche Versammlung des »Théâtre paré« im alten Wiener Hofopernhaus, sondern auch phantastische Dekorationen in Hülle und Fülle. Was derlei Aufführungen den Höfen seinerzeit gekostet haben, wirkt freilich ebenso phantastisch; man hört von 50 000 Gulden für eine einzige Inszenierung, und mancher Fürst hat sich an den Subventionen für seine Opernfestspiele schier um Hals und Kragen gebracht, jedenfalls sich bis in die Zwangsvormundschaft des Reiches hineingesteuert; auch Schwindler fanden dabei ihr Auskommen: ein schlauer Italiener um 1680 versprach dem bayrischen Hof glänzende und kostenfreie Aufführungen gegen Überlassung eines Staatsmonopols auf — kandierte Früchte; aber er ging bald mit der Vorschußkasse durch. Ein anderes berühmtes Opernfestspiel war etwa die Prager Aufführung der »Costanza e fortezza« vom alten J. J. Fux (der auch den »Gradus ad parnassum« für späte Anwärter des Palestrinastils geschrieben hat) —, da spielten Virtuosen vom Range eines Tartini, Graun, Quantz im Orchester mit, ein ungeheures Aufgebot an Solisten und Chören, Tänzern, Maschinisten, Orchestermusikern, fremdem Publikum strömte zusammen, um einer Kaiserkrönung die künstlerische Folie zu leihen, noch nach Jahrzehnten schwärmten die Teilnehmer von jener heroischen Römerherrlichkeit in Arien und Tänzen.

Man müßte die ganze Operngeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts aufrollen, wollte man das Festspielthema hier gründlich durchführen — Mozarts »Titus«, ja noch die pomphaften Repräsentationsopern eines Spontini stehen unter diesem Gedanken. Das frühe 19. Jahrhundert hat dann freilich neue Motive in die Durchführung geworfen. Jetzt entstand, vor allem durch die englischen Händel-Festivals (zumal die großartigen Zentenarfeier auf den Messiasmeister von 1784) die deutsche Musikfestbewegung. Auch die neu erweckte Erinnerung an mittelalterliche Spielmannskonvente mag mit beigetragen haben, daß die junge Romantik sich hier Ausdrucksorgane ihrer Festfreudigkeit schuf; vor allem aber war der vaterländische Gedanke gestaltungskräftig: der »Napoleonstag zu Erfurt«, dann 1810 und 1811 die Musikfeste zu Franken-

hausen waren vor allem Sammlungstage für die unterdrückten Patrioten. Nichts bezeichnender, als daß man am Schluß auf den Kyffhäuser zog und Methfessel an der Ruine der alten Kaiserpfalz eine Kapuzinerpredigt hielt, Barbarossa möge endlich aus seinem Schlaf erwachen. Diese vaterländische Note ist all diesen frühen Musikfesten, die gewöhnlich Spohr leitete, und wo »Judas Makkabaeus« das beliebteste Festoratorium war, zu eigen gewesen. Man wollte mit ihnen zugleich auch der deutschen Kleinstadt reicheren Glanz der musikalischen Mittel wenigstens für Ausnahmetage zur Verfügung stellen, als es sonst sich ermöglichen ließ — darum Städtchen wie Bernburg, Ballenstedt, Sondershausen als Tagungsorte für derartige Veranstaltungen.
Ebenso waren die Städtebündnisse für solche »Massenfeiern reihum« unter der Devise der deutschen Einigkeit und Freiheit zumal an der Westgrenze zustandegekommen, wo die noch heute (dem Namen nach) lebenden »Niederrheinischen Musikfeste«, die erst Felix Mendelssohn nachweisbar ins mehr selbstzwecklich Artistische umgebogen hat. In die volkstümlichste Breite wuchsen diese Festveranstaltungen durch das Emporblühen der Männerchöre und des gemischten Chorwesens (zumal Haydns Oratorien wurden der künstlerische Sammelpunkt für die Gesangsvereine), und ein Monumentalstück wie Wagners »Liebesmahl der Apostel« spiegelt noch die Begeisterung des Dresdner Sängerfests von 1843, das ein Höhepunkt jener Bewegung gewesen ist.
Es ist wohl zweifellos, daß die romantische Musikfestmode (heute oft nur noch entarteter Nachklang für die Konkurrenzwut kommunaler Verkehrsvereine...) stark mitgewirkt hat am Zustandekommen der Wagnerschen Festspielidee. Denn wenn Wagner sich auch bei seiner Werbung für die Bühnenfestspiele von eigner Hand immer wieder (seit »Kunst und Klima«) auf die alten Griechen mit ihrem offenen Amphitheater berufen hat, so ist doch der Grundzug seiner Denkweise und seines Kunstgestaltens viel zu sehr im Blickkreis der Deutschtümlichkeit beheimatet, als daß jene Argumentation mehr sein konnte als ein hilfesuchender Seitenblick, ein Kompliment gegen die deutschen Philhellenen —Wagner selbst war nicht Klassizist, konnte nie »das Land der Griechen mit der Seele suchen«, sein »Sängerkrieg auf Wartburg« und »Sängerkrieg an der Pegnitz« waren kein Aufguß von Olympia, sein Bayreuther Bau wollte viel eher Wiedererweckung der nordisch-volkstümlichen Mysterienbühne »auf grünem, freiem Dorfplatz« sein, vor allem aber erklärtes Widerspiel zum absolutistisch-südlichen Rangtheater der Renaissance- und Barockfürsten. Man hat ja den Kern seines Festspielgedankens, die Vorbehaltung des »Parsifal« für Bayreuth, verwässert und zunichte gemacht, hat vielfach jeden Sondercharakter der Weihespiel-Aufführung verwischt — aber *ein* Wagnerscher Grundzug lebt dennoch unzerstörbar weiter: daß seine und jede große musikdramatische Kunstleistung ein Ungemeines, nicht Alltägliches darstellt und möglichst als solches genossen werden soll. Daß man nicht von Geschäften und Lärm gehetzt, vom Alltag durchgewalkt, sich »in die

Oper« setzt, sondern als ein Pilger, der hier *nur* das Kunstwerk als herrschende Hauptsache sucht, sich mit seiner ganzen Menschlichkeit der Wirkung konzentriert hingeben kann, obendrein in den langen Pausen erfrischt und gestärkt durch blühende deutsche Landschaft — dies Bayreuth als »der Festspielgedanke schlechthin« ist und bleibt eine wundervolle Sache.
Wie sich die Idee des musikalischen Festspiels nun in der, ach so anderen, Gegenwart des 20. Jahrhunderts wandeln und auswirken mag, wird Gegenstand anderer Beiträge dieses Heftes sein. Uns mochte es genügen, hier ein Präludium anzuschlagen, das Rückschau und Vorbereitung zugleich sein sollte, damit nun Sinn und Möglichkeit künftiger musikalischer Festspiele diskutiert werde. Ganz gewiß: so alt der Festspielgedanke ist, so wandelbar hat er sich erwiesen, und er wird gewiß auch in Zukunft noch manche neuartige Manifestation erfahren. Denn so nüchtern und arbeitswütig der Mensch der Gegenwart erscheinen mag — Spiel und Fest sind gerade auch ihm starkes Bedürfnis als Gegenwirkung zu dem, was er 350 Tage im Jahr zu treiben verurteilt ist. So wird ihm die Festspielidee auch noch in späteren Zeiten eine lebendige und schöne Notwendigkeit bedeuten.

BAYREUTH

VON

SIEGFRIED WAGNER

Den Lesern einer Musikfachschrift werden die Ideen, die meinen Vater zum Bau des Bayreuther Festspielhauses führten, so geläufig sein, daß ich nur kurz darauf hinzuweisen brauche. Die ungeheuren Schwierigkeiten, die sowohl die Darstellung wie die Inszenierung der Tetralogie machten und das Fehlen eines würdigen Rahmens für die Aufführung seines Parsifal gaben den äußeren Anlaß dazu. Mit dem Bau des Festspielhauses sollten die rein praktischen Voraussetzungen zur Verwirklichung der Darstellung seiner Werke, wie sie ihm vorschwebten, geschaffen werden.
Das innere Müssen lag in den künstlerisch-ethischen Anschauungen meines Vaters begründet, der mit dem Bau eine Stätte edelster Kunstpflege im Sinne einer Verbindung von Religion und Kunst errichten wollte. Ohne religiöses Empfinden ist wahre Kunst undenkbar. Der Ursprung aller dramatischen Kunst weist auf hohe religiöse Feiern hin; religiöses Denken und Fühlen bilden die Grundlagen von Plastik und Malerei. Wahre Kunst kommt einem Fest, einer Feier gleich, und so wie im kultischen Sinne die feierliche Handlung erst in Verbindung mit der anteilnehmenden Gemeinde eine Einheit darstellt und zum Fest wird, so schwebte meinem Vater bei den Bayreuther *Fest*spielen die Einheit dieser beiden Elemente vor. Seinem Bayreuther Fest-

spielhaus und seiner Bayreuther Gemeinde widmete er sein Bühnenweihfestspiel »Parsifal« als erhabensten Ausdruck seines Strebens nach Verbindung von Kunst und Religion.

Die Bayreuther Gemeinde hat sich in ihrer ausgeprägten Eigenart bis heute erhalten: eine Übereinstimmung in bestimmter weltanschaulicher Richtung verbindet alle Zuhörer der Bayreuther Festspiele — willig beugt man sich hier dem Genius und läßt den Zauber dieses seines lebendigen Vermächtnisses auf sich wirken.

Weit schwieriger gestaltete sich die künstlerische Arbeit. Was damals in dieser Hinsicht zu leisten war, kann heute kaum richtig ermessen werden. Die Anforderungen, die die Werke meines Vaters an die Mitwirkenden stellen, bilden auch jetzt noch die Hauptschwierigkeiten in der Wiedergabe, um wieviel mehr in den Jahren des Aufbaus, da die Bestrebungen meines Vaters noch völlig neu waren und zum Teil mißverstanden wurden. Was mein Vater in unermüdlicher Arbeit in den Jahren 1876 und 1882 an Deutlichkeit der Aussprache, an sinngemäßem Vortrag, am Darstellungsstil mit seinen Künstlern gearbeitet und in unzähligen Proben an organischem Zusammenspiel erreicht hat, das haben nach seinem Tode meine Mutter und seit 1906 ich in seinem Geiste fortgeführt, so daß wir heute von einem Bayreuther Stil sprechen können, der nach und nach außerhalb Bayreuths von ernsthaft Strebenden als Maßstab künstlerischer Leistungen bei den Aufführungen der Werke meines Vaters angelegt wird. Hand in Hand mit dieser Arbeit ging die Lösung der szenischen Forderungen und der technischen Probleme vor sich, und auch in dieser Hinsicht konnte Bayreuth befruchtend wirken. Die Schwimmapparate der Rheintöchter und die geräuschlosen chemischen Dämpfe sind Erfindungen unseres Bayreuther Mitarbeiters Friedrich Kranich des Älteren und wurden von Bayreuth für andere Bühnen übernommen. Eine lebendige Wechselwirkung zwischen »Bayreuth« und »Draußen« findet beständig statt. Jede bühnentechnische Erfindung, die dazu dienen kann, die szenischen Angaben meines Vaters vollendeter zu gestalten, wird von mir eingeführt. Ich denke dabei an die plastischen Dekorationen, die ich in Bayreuth verwende, ohne dadurch in die Extreme der Stilbühne zu geraten, und an die modernen Wellen-, Film- und Beleuchtungsapparate, die sowohl auf der Bühne wie im Zuschauerraum Verwendung finden.

Ich betrachte es als meine Aufgabe, die Werke meines Vaters möglichst stilgerecht zur Aufführung zu bringen, wobei das Musikalische im Tempo und Vortrag durch die lebendige Überlieferung zu einer geheiligten Tradition geworden ist, die äußere Form in bezug auf Szenerie, Beleuchtung, Kostüme usw. immer dem Geiste des Werkes entsprechend dem modernen Empfinden angepaßt wird. So glaube ich im Sinne einer *lebendigen* Tradition zu arbeiten und der grundlegenden Festspielidee meines Vaters: die einer ethisch-künstlerischen Erziehung und Erhebung gerecht zu werden.

DIE FESTSPIELE IN BAYREUTH

VON

ALFRED LORENZ-MÜNCHEN

Seien wir froh und stolz, daß es einen Ort in Deutschland gibt, wo hohe Meisterkunst in ernster Arbeit auf Grund lebendiger Überlieferung in ihrer Reinheit ohne Nebenzwecke um ihrer selbst willen gepflegt und ausgeübt wird. Diese künstlerische Leistung wäre unmöglich ohne die innerlich wirkende sittliche Kraft zweifelloser Überzeugung und selbstloser Treue. Sie ermöglicht es auch, daß man in Bayreuth nicht nur ein Theater, sondern ein festliches Erlebnis findet, und daß aus dem Publikum eine seelische Gemeinschaft wird, die nicht nur um dieses bestimmten Erlebnisses der hohen Kunst willen von allen Landen her an diesem Ort zusammenkommt, die auch in jedem Einzelnen etwas vom hier erlebten Geiste mit hinausnimmt in das Leben. So lebt nicht nur eine Kunst, auch noch ein Glaube in deutscher Welt — das ist die unermeßliche Bedeutung von Bayreuth. *Hans von Wolzogen*

Wie Richard Wagner in seinem »Ring des Nibelungen« Schopenhauers Philosophie künstlerisch verwirklicht hat, ohne sie überhaupt zu kennen, so hat er auch schon frühe den Gedanken des künstlerischen Genießens in einer Weise erfaßt, welche aus der Schopenhauerschen Ästhetik geboren sein könnte. Zum Kunstgenuß gehört nämlich — genau so gut wie zum Kunstschaffen — ein Zustand unserer Seele, in welchem wir frei von allen egoistischen Willenstrieben, frei von jedem Gedanken an das eigene Ich und unsere beruflichen, geschäftlichen und gesellschaftlichen Bindungen ganz nur „erkennendes Subjekt" sind — der Zustand des *reinen Schauens*. Das Gewicht dieses Gedankens unterscheidet die Wagnerschen Festspiele von allen anderen. Denn es genügt zur Erreichung des festlichen Charakters einer Vorstellung durchaus nicht, sie bloß durch ihre Güte auf eine größere, künstlerische Höhe zu bringen. Was sollte dabei festspielmäßig sein? Die Güte einer Vorstellung auf das höchste mögliche Maß zu steigern, ist tagtäglich die »verfluchte Pflicht und Schuldigkeit« einer Theaterleitung. Tut sie das nicht, so ist das ein Betrieb, der den Namen »Kunst« überhaupt nicht verdient.

Die hohe Güte der Vorstellungen ist also nicht das *Wesentliche* beim Festspiel, sondern das Schaffen von *Bedingungen*, unter denen sowohl die Künstler, wie die Zuschauer ganz der wahren Kunst hingegeben sein können. Das geschieht dadurch, daß einerseits die Künstler, vom Repertoirdienst befreit, durch ausschließliche Beschäftigung mit ihrer Aufgabe vollständig in dem von ihnen darzustellenden Charakter aufgehen, andererseits aber auch die Hörer frei von ihren Alltagssorgen wirklich kunstempfänglich werden. Nur wenn sowohl Objekt wie Subjekt des Kunstereignisses dazu reif gemacht werden, sich der reinen wahren Erkenntnis, dem künstlerischen »Schauen« ganz und gar hinzugeben, nur dann können wirkliche Festspiele zustande kommen.

Und dies ist das Ziel, das dem Genie Wagners von Anfang an vorgeschwebt hat.

Zunächst freilich hatte er sich mit jugendlicher Begeisterung auf das Theater gestürzt; aber durch die Verrottung der Bühnenverhältnisse, die er in seinen ersten Stellungen in Würzburg, Magdeburg und Riga, aber auch am Hoftheater zu Dresden gründlich kennen gelernt hatte, war er bald angewidert. Er spricht von der »vollkommenen Stillosigkeit der deutschen Oper und der fast grotesken Unkorrektheit ihrer Leistungen«; anderswo geißelt er die »heillose Mißbeschaffenheit unserer öffentlichen Kunstzustände«. Seine ganze Kraft setzt er daran, hier zu bessern. Schon in Riga beklagt sich aber der Theaterdirektor Holtei, daß Wagner durch seinen Eifer und zu zahlreiche Proben das Personal ermüde. In Dresden setzen dann die Versuche ein, die großen Theater von Grund auf neu zu organisieren, wobei er stets darauf dringt, daß die Anzahl der Vorstellungen herabgesetzt, ihre Güte aber verbessert werde. Man muß bewundern, wie in dem »Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen« vom Jahre 1849, dessen Gedanken auch bei späteren derartigen Versuchen (Wien, München) wiederkehren, alles zu diesen Reformen Nötige bis in die kleinsten Einzelheiten durchdacht ist.

Aber die Fruchtlosigkeit dieser Bestrebungen, die er nach der Revolution einsieht, treibt ihn nun zu dem Entschluß, mit dem Theater vollkommen zu brechen. Dieser Entschluß geht Hand in Hand mit der Entstehung seines Lebenswerkes »Der Ring des Nibelungen«. Schon über den zuerst entstandenen Teil »Siegfrieds Tod« schreibt er am 20. 9. 1850, also noch bevor der Gedanke an die Trilogie geboren war, an seinen Freund Uhlig: »Könnte ich je über 10 000 Thaler disponieren, so würde ich ... hier, wo ich gerade bin [Zürich] ... auf einer schönen Wiese bei der Stadt von Brett und Balken ein rohes Theater nach meinem Plane herstellen und lediglich bloß mit der Ausstattung an Dekoration und Maschinerie versehen lassen, die zu der Aufführung des Siegfried [gemeint ist »Siegfrieds Tod«] nötig sind. Dann würde ich mir die geeignetsten Sänger, die irgend vorhanden wären, auswählen und auf 6 Wochen nach Zürich einladen ... So würde ich mir auch mein Orchester zusammen laden. Von Neujahr gingen die Ausschreibungen und Einladungen an alle Freunde des musikalischen Dramas durch alle Zeitungen Deutschlands mit der Aufforderung zum Besuche des beabsichtigten dramatischen Musikfestes: Wer sich anmeldet und zu diesem Zwecke nach Zürich reist, bekömmt gesichertes Entrée, — natürlich wie alles Entrée: gratis! Des weiteren lade ich die hiesige Jugend, Universität, Gesangvereine usw. zur Anhörung ein. Ist alles in gehöriger Ordnung, so lasse ich unter diesen Umständen 3 Aufführungen des Siegfried in einer Woche stattfinden: *nach der dritten wird das Theater eingerissen und meine Partitur verbrannt.*« Wenn sich Wagner auch nach Mitteilung dieses Planes seinem Freund gegenüber als »gehörig verrückt« bezeichnet, sehen wir hier doch die Festspielidee in ihren Grundzügen zum erstenmal rein ausgesprochen. Der

temperamentvoll vorgebrachte Gedanke nimmt beim Wachsen des Nibelungenplanes festere Formen an und wird 1851 in der »Mitteilung an meine Freunde« öffentlich ausgesprochen. Gleichzeitig heißt es in einem Brief an Uhlig (12. 11. 51) »Am Rheine schlage ich dann ein Theater auf ...«, und an Liszt (30. 1. 52) schreibt er: »Große Städte mit ihrem Publikum sind für mich gar nicht mehr vorhanden; ich kann mir unter meiner Zuhörerschaft nur eine Versammlung von Freunden denken, die zu dem Zwecke des Bekanntwerdens mit meinem Werke eigens irgendwo zusammenkommen, am liebsten in irgendeiner schönen Einöde, fern von dem Qualm und Industriepestgeruche unserer städtischen Zivilisation: als solche Einöde könnte ich höchstens Weimar, gewiß aber keine größere Stadt ansehen.«
Immer und immer wieder tritt als wichtiger Gesichtspunkt in der Festspielidee hervor, daß das Publikum nicht unmittelbar aus Tagesarbeit und Mammonsjagd das Theater besuchen dürfe, um sich zu *zerstreuen*, sondern daß es aus Seelenruhe kommen müsse, um sich zu *sammeln*. Die kleine Stadt ist für den Festspielgedanken wesentlich! In den nun folgenden 12 Jahren verzweifelt Wagner aber an seiner Ausführbarkeit, womit auch die Komposition des »Ringes« liegen bleibt. Als er aber im Augenblick der höchsten Not in König Ludwig II. den »holden Schirmherrn seines Lebens« fand, wacht die Idee sofort wieder auf, nimmt indes zunächst eine Gestalt an, in welcher seinem königlichen Freunde zulieb »die kleine Stadt« fallen gelassen und — was eine gewisse Verfälschung des Planes bedeutete — München ins Auge gefaßt wurde. Der Widerstand, den Wagner damals trotz des königlichen Schutzes in der bayerischen Hauptstadt fand, ist zum Heile der Festspielidee ausgeschlagen! Denn nunmehr konnte sie in ihrem ursprünglichen Sinn ausgeführt werden. Am 22. Mai 1872 ward der Grundstein zum Festspielhaus gelegt, abseits vom Weltgetriebe in der alten Markgrafenstadt *Bayreuth* — im Herzen Deutschlands.
Auch daß vorläufig nur ein Interimsbau und kein Steinhaus errichtet werden konnte, gereichte dem Werk zum Heil. Denn dem Fachwerkbau ist die zauberhafte Akustik zu danken, die jedem Bayreuthbesucher unvergeßlich ist. Auch der immaterielle Klang des Orchesters hat seine Ursache nicht im bloßen Tieferlegen, was ja auch anderwärts versucht worden ist, sondern darin, daß seine ganze Umwandung wie ein riesiger Resonanzkasten wirkt, innerhalb dessen die einzelnen sonst auseinandergehörten Orchesterstimmen in unvergleichlicher Weise zu einem Gesamtklang verschmelzen.
1876 fanden tatsächlich zum Erstaunen der Welt ob der ungeheuren Tat dieses kühnen Mannes die ersten Festspiele — drei Gesamtaufführungen des Nibelungenringes — statt. Eine Marmortafel im Festspielhause verewigt die Namen aller beteiligten Künstler. Man liest sie mit Ehrfurcht. Was der Genius einsam geschaffen, ward nun aller Welt offenbar. Freilich, Wagners Lieblingswunsch, daß der Vorstellungsbesuch gratis sein sollte, ließ sich nicht

verwirklichen. Das nötige Geld sollte durch einen Patronatsverein aufgebracht werden. Die Beteiligung erwies sich aber als unzureichend. Wagner sah sich in seinem »Vertrauen auf den deutschen Geist«, in welchem er sein Werk entworfen hatte — vor allem infolge der Sabotierung seines Werkes durch die Presse — getäuscht. Ein Riesenfehlbetrag zwang den Meister, die gesamte Trilogie samt Kostümen und Dekorationen an den Theaterdirektor Angelo Neumann zu verkaufen, der dann mit dem Werk, an dem sein Schöpfer fast 30 Jahre lang für sein Festspielhaus gearbeitet hatte, in der Welt herumzog und den materiellen Gewinn einstrich. Die Folge war, daß Wagner von seiner idealen Forderung abgehen mußte und künftighin doch die Ausgabe von bezahlten Eintrittskarten zugeben mußte. Das Festspielhaus blieb dann sechs Jahre lang verwaist.

Für die Erstaufführung des »Parsifal« (1882) öffnete es aber um so herrlicher seine Tore von neuem. 16 Aufführungen dieses Weihefestspiels besiegelten den moralischen Sieg der Wagnerschen Kunst, und zeigten auch, daß die Bayreuther Festspiele dauernd lebensfähig geworden waren.

Von nun an wuchs ihre Bedeutung für die Welt. Freilich konnte diesen Aufstieg der im Februar 1883 heimgegangene Meister nicht mehr erleben. Sommer 1883 und 84 wurde Parsifal in je 12 Vorstellungen wiederholt.

1886 aber übernahm Frau Cosima Wagner die Leitung der Festspiele. (Ihre überragende Größe wird an einer anderen Stelle dieses Heftes gewürdigt.) Jetzt wurde neben Parsifal allemal noch ein anderes Werk Wagners gegeben. Diese Werke schienen hier jedesmal, obwohl sie anderwärts doch vollkommen durchgedrungen und bekannt waren, eine wahre Auferstehung zu feiern, man glaubte sie nicht wieder zu erkennen, weil nirgends so, wie hier, der *Geist* dieser Werke und ihrer Dramatik zum Ausdruck kam. Man erlebte nun neben Parsifal 1886 Tristan, 1888 die Meistersinger, 1889 alle drei Werke; 1891 wurde der Tannhäuser zum erstenmal ganz nach dem letzten Willen Wagners von der genialen Frau inszeniert. Das Jahr 1892 vereinigte alle vier bisher gegebenen Werke. 1894 folgte die Großtat des Lohengrin, der in solcher Chorpracht noch nie erklungen war. Aber 1896 feierte der »Ring des Nibelungen«, 20 Jahre nach der ersten Aufführung, seine Wiederauferstehung in fünf Aufführungen (ohne Parsifal). Er wird im folgenden Jahr mit Parsifal zusammen dreimal wiederholt. Seitdem erscheinen in jedem Festspieljahr Parsifal und Ring zusammen mit einem dritten Werk aus der Reihe vom Fliegenden Holländer bis zu den Meistersingern von Nürnberg.

* * *

Da kommt der jähe Abbruch der Spiele am 1. August 1914, dem Tage, an dem Deutschland sich gegen den Überfall von allen Seiten zu wehren gezwungen war. In den ruhmreichen Jahren von Deutschlands größter Kraftentfaltung und in den elenden Jahren seiner größten Schwäche mußte das Bayreuther

Werk ruhen. Mit Mühe hat es sich nach zehnjähriger Pause zu erholen begonnen und geht jetzt einem neuen Höhepunkt entgegen. 1924 und 1925 gab es neben Ring und Parsifal die Meistersinger, 1927/28 den Tristan, und jetzt, 1930, kommt der Tannhäuser dazu. Seit 1908 ist als alleiniger Leiter der Festspiele der Sohn des Meisters *Siegfried Wagner* anzusehen, der schon vorher jahrelang an der Seite seiner Mutter in Regie und am Dirigentenpult gearbeitet hatte. Sein Bühnenblick, durch des Komponisten schöpferische Phantasie gehoben, bewährt sich seitdem und gestaltet die Bayreuther Taten stets lebensvoll und eindringlich. Er hat bewiesen, daß unter seiner Leitung ein Stillstand in der Tradition nicht zu befürchten ist, sondern daß er, soweit es die Stilreinheit der Werke irgend zuläßt, alles mit neuem — vielleicht manchmal allzu neuem — Leben zu erfüllen vermag.

Aus der Fülle der 465 Vorstellungen einzelne Leistungen herauszuheben, wäre geschmacklos und ungerecht. Hier hat sich die *ganze deutsche Künstlerschaft* — mit ihr verbunden auch viele ausländische Kräfte, die sich innig mit ihr zu verschmelzen verstanden — ein glänzendes Denkmal ihrer Tüchtigkeit gesetzt. So bedeutende und weithin leuchtende Leistungen mancher Stern erster Größe in seiner Bayreuther Wirksamkeit darbieten konnte, der Hauptwert (das, was auch ihn in seinem Glanze zu heben imstande war!), wurde in Bayreuth immer auf das »Ensemble«, auf das gute Zusammenspiel gelegt. Gerade die vorzügliche Besetzung der *kleinen* Partien, die Durchdringung der riesigen Chöre mit herrlichen Solostimmen tüchtiger Konzert- und Opernsänger, die anderwärts keineswegs zum Chorsingen bereit gewesen wären, ist das, was die Herrlichkeit der Bayreuther Vorstellungen gewährleistete. Hier wurde bis in die scheinbar unbedeutendste Einzelheit jede Stellung, jede Handbewegung, jeder melodische Ausdruck, jede Wortbetonung im Geiste des Werkes eingeübt. Keine Gebärde, die in der Musik angedeutet war, durfte wegbleiben, aber auch keine unnötige, die den Ausdruck nur stören würde, durfte hinzugefügt werden. Die Aussprache wurde von allen Sängern in gleicher Weise ausgeführt. Alles wurde auf Deutlichkeit des Dramas angelegt. Dieses restlose Ineinandergreifen von Spiel und Musik — das ist der *Stil* der Wagnerschen Kunst, der eben nur durch unermüdliches *Probieren* in Bayreuth zutage tritt.

Dort fällt Orchestermusik und Bühne nicht auseinander, sondern das polyphone Weben der sinfonischen Sprache dringt wesenlos aus dem unsichtbaren Orchester herauf und erfüllt geheimnisvoll den gesungenen Ton mit einem Gefühlsleben, das sich mit dem Ausdruck des Sängers zu einer starken einheitlichen Kundgebung vereinigt, die nur durch innigstes Ineinander-Einfühlen aller Faktoren erreicht werden kann.

Dieses monatelange Probieren ist das Geheimnis der Bayreuther Wirkungen, die nicht dadurch nachgemacht werden können, daß anderwärts Starleistungen, die aus dem Ensemble nur herausfallen, zu sonstigen Durch-

schnittsvorstellungen hinzutreten. — Sehr witzig hat einmal ein geistreicher Mann solche Festspiele bezeichnet als »Repertoirvorstellungen, verschlechtert durch einige gute Kräfte«. — Nein, auf den *Stil* kommt es an!

Die Bayreuther Festspiele waren nicht nur eine Kunsttat, sie sind und bleiben auch eine *Kulturtat* von unvergänglicher Bedeutung. Das Jahr 1876 ist ein Markstein in der Geschichte des deutschen Geisteslebens, es war eine »Erfüllung uralten Sehnens und Suchens arischer Völker« (Schröder). Die Kunst wurde dort arisches Mysterium.

Deutschland hat alle Ursache, diese Stätte zu pflegen, nicht durch Nörgeleien herunterzudrücken, sondern durch ihre Erhaltung dafür zu sorgen, daß »das aus Weltkrieg und Revolution erwachsene, neue Geschlecht in das Wesen des ihm noch unbekannten Bayreuther Kunst- und Kulturwerkes eingeführt werde« (Prüfer). Denn nur dort kann man den wahren Sinn der Wagnerschen Kunst kennenlernen. Die Bayreuther Festspiele bedeuten keine »Steigerung« des Theaters, sondern eine »ganz neue, von der Wirklichkeit unserer Theater so weit wie möglich abliegende Institution außerordentlicher Art«. (Wagner.) Dort nur ist die hohe Weihe zu verspüren, die das Kunstwerk in seiner höchsten Potenz auslöst, dort nur die sittliche Erhebung zu fühlen, die ein Bollwerk gegen die Mechanisierung und Bolschewisierung der Kunst ist.

Das Bayreuther Festspielhaus ist und bleibt ein ragendes Ehrenmal des deutschen Volkes, ein Heiligtum deutscher Kunst.

SALZBURG

DIE STADT ALS RAHMEN

VON

STEFAN ZWEIG-SALZBURG

Steigt man von den Höhen des Gaisberges zu Tal oder kommt man vom bayrischen Flachland — von allen Seiten sieht man zuerst das steinerne Schiff, die Hohen-Salzburg, über dem grünen Gewoge der Landschaft. Festgeankert seit den Tagen der Römer, eine zweitausendjährige Trireme aus hellen Quadern, fährt dieses Schiff durch die Zeit und steht doch ewig an gleicher Stelle, bald den Bug, den scharfen, mit Mastturm und Wimpel dem Blicke blendend zugewandt, bald die Breitseite mit hundert Luken und Fenstern. Und um das leuchtende Schiff rauscht wie weißer Schaum inmitten einer grünen Flut die kleine uralte Stadt. Wäre nicht dies wuchtige Wahrzeichen der Hohen-Salzburg über ihr, man wüßte nicht zu sagen, wo sie beginnt und endet, denn sie löst sich lose auf in die Landschaft, geht unmerklich in sie ein.

Diese Kunst des harmonischen Übergangs ist das Wunderbare und gleichzeitig das eminent Musikalische an Salzburg. Denn die schärfsten Gegensätze stehen Stirn wider Stirn in dieser Stadt: sie in Stein und Stimmung tönend zu lösen, war ihr vorbehalten. Bergland und Flachland stoßen hier hart gegeneinander; von Süden wirft sich das mächtigste Massiv Europas, die Alpen, in drohendem Sturz heran, und gerade über dem Tal hält wie mit einem ungeheuren Ruck die gebäumte Felswelle plötzlich inne.

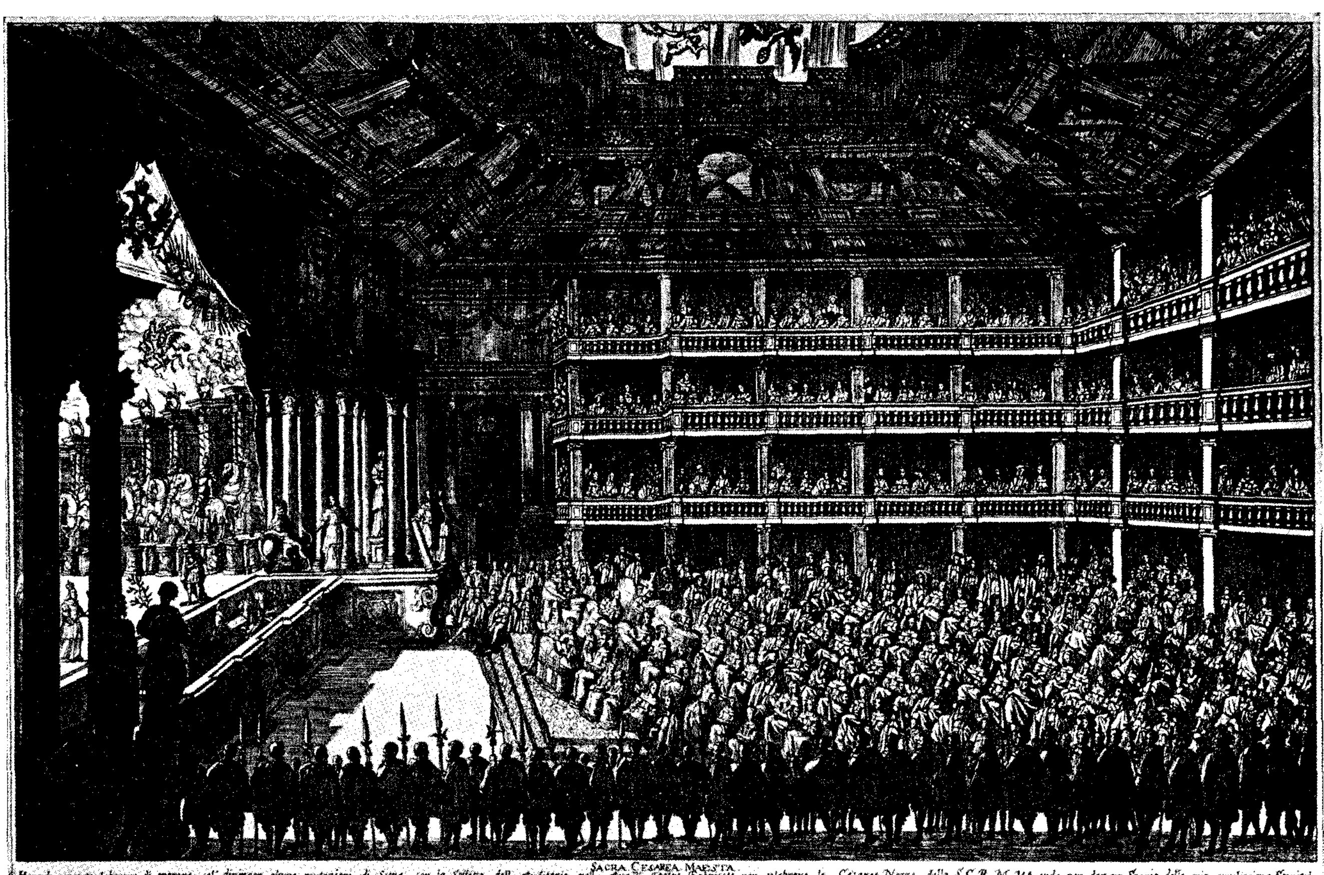
Dies Geheimnis ausgleichenden Übergangs, diese Lösung von Dissonanz in Harmonie, ist aber ein Geheimnis der Musik. Man muß nicht erst auf Mozarts Heimathaus hindeuten, um zu bekräftigen, wie eminent musikalisch die Stadt wirkt. Und unnötig auch zu fragen, wer diese architektonische Melodie schuf, ob es die Erzbischöfe waren, die reichen und prunkfreudigen, oder die italienischen Baumeister oder die Gunst der Zeit: wie manche Menschen überschwebt eben auch manche Städte der Genius der Musik und gibt ihrer steinernen Hülle eine Schwingung, die jede Seele zum Tönen bringt. Plätze sind ihr gebaut für Umgänge und Prozessionen, Lustschlösser für Heiterkeit und Spiel, Kirchen mit wölbigen Räumen für Orgel und Gesang — von allem Anfang an war ihr von prunkfreudigen, kunstwilligen Herren das Festhafte, das Spielfrohe wissend eingetan, das dann von diesem einen ihrer Menschen, von Mozart, aus Stein und Linie in Geist und Musik erhoben ward. In ihm hat sich die Form dieser Stadt gleichsam bildhaft gestaltet bis ins Ewige hinein — mitten im Irdischen aber steht noch der unversehrte Rahmen, das verlassene Instrument, immer wieder bereit zu erklingen. Und wenn festliches Spiel in ihr nun wieder beginnt, so wird nichts Fremdes gewaltsam der Stadt eingezwungen, sondern nur der in Stein eingegrabene Gedanke ihrer einstigen Herren wieder wahrhaft erfüllt und die eingefrorene Musik, die innere Melodik ihrer Gegenwart bewußt und aufrauschend wieder zum Tönen gebracht.

DIE SALZBURGER FESTSPIELE

VON

ROLAND TENSCHERT-SALZBURG

Kunst und Fest gehören zusammen. Das täglich spielende Repertoiretheater, gegen welches wegen seiner nicht zu vermeidenden Beimischung von Täglich-Alltäglichem berechtigte grundsätzliche Bedenken bestehen, kann seine Existenz erst durch die frohen Feste rechtfertigen, für die seine sauren Wochen das Material liefern. Sind die in seiner Tagesarbeit gewonnenen Höchstleistungen der Einzelnen wie der Bühne als Ganzes festreif zu nennen, so sind sie aber dadurch immer noch nicht festlich. Zum Festlichen gehört das Ausnahmhafte: die vorzügliche Kunstleistung, die Darstellende und Genießende außerhalb des gewohnten Lebensganges, zur eigens nur für das Kunsterlebnis vorbestimmten und ausgenützten Zeit, am besonders hierfür geeigneten Ort vereint, ist erst festlich zu nennen. — In den Salzburger Festspielen



Aufführung der Festoper Il Pomo d'oro von Marc Antonio Cesti zu Wien im Jahre 1666
Szenischer Entwurf von Lodovico Burnacino
(Aus Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte)



Festaufführung zur Vermählung der Schwester Königs Heinrich III. von Frankreich mit dem Herzog von Joyeuse im Louvre zu Paris am 15. Oktober 1581: Le Ballet comique de la Royne. Text von Chesnaye, Musik von Lambert de Beaulieu und Jacques Salmon

(Aus Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte)

sind diese Bedingungen der Festlichkeit erfüllt und von einer Gunst der örtlichen Eignung gesegnet wie kaum anderswo. Schön und durch Vergangenheit bedeutend steigern die Eindrücke von Stadt und Umgebung die Gäste zur Hochstimmung, ohne daß ihre Besonderheit die Aufmerksamkeit gewaltsam von den Kunstereignissen fort auf sich lenkte. — Wenn je so ist heute das festliche Kunsterlebnis nötig, das den einzelnen erhöht, indem es ihn im besten Teil seines Wesens bestätigt und stärkt, das der Allgemeinheit hilft, indem es Allmenschliches, Bindendes betont, das befriedigend und verständigend wirkt in einer Zeit, in der mehr als je die Menschen wie hypnotisiert auf das Trennende starren, statt es durch Gewahrwerden der tiefen Gemeinsamkeit alles Drückenden und Befreienden, alles Leidens und Freuens zu entgiften und aufzulösen. Aus diesen Gründen ist Fortdauer und Ausbreitung des kunstfestlichen Gedankens aufs innigste zu wünschen, und es wird nicht der unbedeutendste Teil in der Geschichte Salzburgs sein, daß es seine Mission nun auf diesem Gebiete erkannt hat und erfolgreich erfüllt. *Bruno Walter*

Nicht so wie anderswo sind in Salzburg die Festspiele entstanden. Sie sind dort aus dem einzigartigen und durchaus unvergleichlichen Charakter der Stadt und ihrer Geschichte hervorgegangen wie etwas naturgegebenes. — Anfangs waren es nur einzelne Versuche mit langen Zwischenpausen. Denkwürdig blieb eine Figaro-Aufführung unter Gustav Mahler im Jahre 1899. Zur Kontinuität gelangten die Salzburger Festspiele erst als der so früh von uns geschiedene Hugo von Hofmannsthal mit dem ganzen Feuereifer seiner österreichischen Künstlerseele sich der Festspiele annahm und ihm Max Reinhardt als genialer Praktiker zur Seite trat.
Es war in der allertraurigsten Zeit — am Ende des Krieges und am Anfange des Umsturzes — als diese Beiden und einige treue Helfer an die Verwirklichung periodischer Festspiele in Salzburg gingen. Diese zeugen vielleicht stärker als irgend eine andere europäische Kulturmanifestation, was unbeugsame Willenskraft und unverrückbarer Glaube an eine Idee auch heute noch zustande zu bringen vermögen. Immer war es ein nicht allzugroßes Häuflein von Künstlern, die im Vordertreffen fochten und auch den Kleinkrieg besorgten, gegen die zahllose Schar, die für Lokal- und Parteiinteressen zu Felde zog.
Heute darf man den Bestand der Salzburger Festspiele als etwas vollständig Konsolidiertes ansehen. Ihr Programm kann nicht in einer großen Vielheit von Werken, sondern nur in dem exzeptionellen Charakter der einzelnen Aufführungen liegen. — Diesem Ziele, glaube ich, ist man in Salzburg so nahe als möglich gekommen, durch eine subtile Auswahl der singenden und darstellenden Kräfte und durch einen musikalischen und szenischen Aufführungsstil, wie er anderwärts nicht gepflegt wird. *Franz Schalk*

Die Musikentwicklung Salzburgs trägt den Stempel des Einflusses der regierenden Erzbischöfe. Ihrem Sinn für die Musik, ihrer Neigung für das Theater dankt Stadt und Land seine Kultur. Die Ahnenreihe berühmter Kapellmeister und Organisten, aus der Paul Hofhaimer, Stefano Bernardi, Georg Muffat, Franz Heinrich Biber, Leopold Mozart und Michael Haydn hervorleuchten, die Bühnenspiele im »Barocktheater«, im Aulatheater, auf der Heckenbühne im Mirabellpark und dem wunderlichen Felsentheater in Hellbrunn zeigen die frühe Lust an dramatischer Kunst. Im Dom war des Oratoriums geweihte Stätte. Mit der Welt hielt man Kontakt: Widmungen von Messen Orlando di Lassos an Salzburg, Opernbestellungen Salzburgs beim Wiener Hofkomponisten Antonio Caldara bewiesen Zusammenhangsgefühl. Die volkstümliche Eigenart der Salzburger Kunst schuf die Gestalt des Hanswurst, der, hier geboren, in die Welt wanderte.

Aus historischen Grundlagen gewann man die Linien für die Ausgestaltung der künstlerischen Darbietungen. Die Pflege Mozartscher Musik ist Salzburgs Pflicht. Nicht nur die seiner Meisterwerke, die allerorten genossen werden. Der Fremde soll auch an Jugendarbeiten des genius loci, an Kompositionen, die sich wegen ungewöhnlicher Besetzung oder anderer Umstände dem gewohnten Repertoire entziehen, Freude haben. Bei den Bühnenwerken werden sowohl die Möglichkeiten historischer Anlehnungen wie epochemachende Inszenierungen aus dem Geist der heutigen Zeit in Betracht gezogen. Auch was im Kulturkreis Mozarts liegt, wird hier zum Hintergrund. Eine Kammermusik von Johann Christian Bach, eine Sinfonie von Stamitz, ein noch lebendiges Opus der italienischen Opera buffa zeigen das Relief Wolfgang Amadeus' im Spiegel seiner Zeit.

Die geistlichen Konzerte gelten neben Mozarts Kirchenmusik der Salzburger Vergangenheit. Auf dieser Ebene läßt sich das Programm deutscher und österreichischer Musik gewaltig türmen: eine Sinfonie Mahlers wird ebenso wenig fehl am Ort sein wie ein Beethovensches Streichquartett, eine Messe Bruckners ergreift, ein Walzer von Johann Strauß zündet auch hier. Auf dem Gebiet des Sprechtheaters verweist Salzburgs Geschichte auf das Mysterienspiel, man schließt das klassische Schau- und Lustspiel jedoch nicht aus, weil Südbayern und Österreich zu den an allgemeiner Theaterkultur traditionsreichsten Ländern zählen.

Die Entwicklung der Festspiele zeigt, daß man den durch die lokalen Voraussetzungen gegebenen Weisungen in den Hauptzügen folgsam war. Herrschte bis Kriegsbeginn unter der Aegide des Mozarteums, des Dommusikvereins und der tatkräftigen Mitwirkung *Lilli Lehmanns* der Mozartkult vor, so hat man sich seit Hinzutritt der Festspielhausgemeinde 1918 auf eine breitere Basis gestellt: der Gewinn *Max Reinhardts* und *Hugo Hofmannsthals* wurde ausschlaggebend. Mit dem ihm eigenen Theaterblick hat Reinhardt Natur und Architektur Salzburgs als wirksame Kulissen seiner Inszenierungen zu verwenden verstanden, ein Weg, auf dem weiterzuschreiten noch manchen schönen Ausblick verheißt. Hofmannsthal lieferte mit seinem »Jedermann« den bisher erfolgreichsten Beitrag. Sein »Großes Salzburger Welttheater«, für das die geistlichen Behörden die Kollegienkirche zur Verfügung stellten, Vollmöllers »Mirakel« und Billingers »Perchtenspiel« konnten die Durchschlagskraft des »Jedermann« allerdings nicht erzielen. Molière wurde mit dem »Eingebildeten Kranken« lebendig, wir lachten über Goldonis »Diener zweier Herren« und denken gern an die Aufführungen von »Sommernachtstraum«, »Kabale und Liebe«, »Räuber« und »Iphigenie« zurück.

Von Salzburger Musik haben sich neben der großen c-moll-Messe von Mozart an der geweihten Stätte ihres ersten Erklingens (der Stiftskirche zu St. Peter), Orazio Benevolis grandiose Domweih-Festmesse von 1627, die Werke von Meistern des Salzburger Doms verflossener Zeiten und die Mozartserenaden

im Hof der fürsterzbischöflichen Residenz in den Rahmen sehr glücklich eingefügt. An Opern stehen die Meisterwerke Mozarts obenan; aber auch »Fidelio«, Pergolesis »Magd als Herrin«, »Don Pasquale«, die »Fledermaus«, »Ariadne« und der »Rosenkavalier« waren erlesene Darbietungen. Unter den Stabführern sind *Strauß*, *Muck*, *Schalk*, *Walter* und *Krauß* die markantesten Namen.

Die drei Letztgenannten werden wir in diesem Jahr erneut begrüßen. Mit ihnen die Wiener Philharmoniker, den »Don Juan«, »Fidelio«, »Don Pasquale« und den »Rosenkavalier«. »Figaro«, »Iphigenie auf Tauris« erscheinen in Neuinszenierung. Ein Kammerkonzert des Rosé-Quartetts und neun Orchesterkonzerte werden uns verheißen. Reinhardt ist mit »Jedermann«, »Kabale und Liebe« und dem »Diener zweier Herren« vertreten. Mozarts große c-moll-Messe und sechs Mozartserenaden-Abende unter Paumgartner versprechen erneute Anziehungskraft. Nicht minder genußverheißend kündigt Meßner im Dom Mozartsche Kirchenmusik, Salzburger Meister 1500—1800 und Bruckners f-moll-Messe an — alles in allem ein Füllhorn von Genüssen, das sich zum zehnjährigen Jubiläum der Salzburger Festspiele in ihrem neuen Gewande ergießen wird. Die Genien der Heimat sind lebendig; freudig und willig wird man ihrer Sprache Gehör schenken.

MÜNCHEN

VON

OSCAR VON PANDER-MÜNCHEN

»Niemals«, sagte Heinrich Schenker, »wird die Tonkunst je auf anderen Gesetzen ruhen können, als auf denjenigen, die in ihr die großen Meister entdeckt haben.« Und man kann fortfahren: Der Ewigkeitswert der erfühlten Naturgesetze macht Namen und Schaffen der genialen Entdecker unsterblich. Die reine Erhebung, die alljährlich die in hellen Scharen zu den Münchener Sommerfestspielen aus aller Welt zuströmenden Gäste an dem Werke Mozarts und Wagners finden, bestätigt dies immer wieder aufs neue und gibt der Kunststadt München und den Bayrischen Staatstheatern Genugtuung sowie die Sicherheit, daß mit der getreulichen Weiterpflege der alten Tradition einer ewig jungen Kunst gedient und damit eine bedeutsame Kulturmission erfüllt wird. *Frh. v. Franckenstein*

Wenn je das Mahnwort des großen Bayreuthers »Ehrt Eure deutschen Meister« seine Erfüllung fand, so geschah es im Jahre 1901, als das Münchner Prinzregententheater zu seinen alljährlichen Festspielen eröffnet wurde. *Hans Knappertsbusch*

Festspiele! Es ist damit wie mit Festkleidern: sie sind es nicht mehr, wenn man sie im Alltag abnützt. Eine im Wochenrepertoire stehende Aufführung wird nicht dadurch festlich, daß man sie als Festvorstellung ankündigt oder daß man, wie Pollini es von Zeit zu Zeit tat, bei irgendeiner Oper eines Abends sämtliche Lichter anzünden und sie bis zum Ende brennen ließ, was das Publikum wieder veranlaßte, bessere Kleider anzuziehen, denn man wurde gesehen, gemustert und kritisiert, während wir auf der Bühne in das hellerleuchtete Haus hinein sangen! Das nannte man damals in Hamburg „Festvorstellung“. *Anna Bahr-Mildenburg*

Der Ruf Münchens als Mozart- und Wagner-Stadt ist seit mehreren Dezennien durch besondere liebevolle Pflege dieser beiden Meister wohlbegründet. An zwei großen Wendepunkten der Operngeschichte Deutschlands hat ja die süddeutsche Metropole eine bedeutende Rolle gespielt. Vor anderthalb Jahrhunderten handelte es sich um den Kampf der deutschen Oper gegen die Alleinherrschaft der italienischen. Damals hat München durch die Förderung der Mozartschen Muse (auch eine Uraufführung kann München verzeichnen: »Idomeneo«, am 12. März 1781) wesentlich dazu beigetragen, der heimatlichen Kunst zum Siege zu verhelfen. Und fast ein Jahrhundert später, als Wagners Musikdrama um seine Existenzberechtigung rang, bedeuteten die Uraufführungen von »Tristan« und den »Meistersingern« unter Bülow die wichtigsten Etappen auf der erfolgreichen Bahn der neuen Opernmusik. Es ist allerdings ebenso bedauerlich wie bezeichnend, daß München keinen der beiden größten deutschen Bühnenkomponisten dauernd an sich hat fesseln können. Mozart wäre bei seinem Besuch im Januar 1779 und auch später noch gern in München geblieben und wollte sich sogar verpflichten, jährlich vier Opern zu liefern. Es war für ihn aber keine Vakanz da. Und Wagners Glanz- und Leidenszeit in München und die Gründe, warum er unter den damals ebenso kurzsichtigen als ehrbaren Bürgern der Isarstadt kein »Wahnfried« fand, sind ja zu bekannt, um sie noch einmal zu wiederholen . . . Doch was tuts, ihre Werke sind erblüht und haben hundertfältige Frucht in die Herzen ihrer Hörer getragen.

* * *

Seitdem der jugendliche Richard Wagner Opernroutine und übliche Schlamperei des Repertoirebetriebes durchschaut hatte, war es einer seiner Lieblingsgedanken, die Aufführung seiner und anderer ihm besonders am Herzen liegender Werke von dem Alltag loszulösen und in Mustervorstellungen für Erwählte oder Eingeladene in festlichem Gewande darzubringen. Wie bekannt gingen diese Bestrebungen erst am Ende seines kampf- und arbeitsreichen Lebens in Bayreuth in Erfüllung. Aber der Gedanke hat seitdem Schule gemacht, und wir sehen heute allerorts, ohne seine Entwicklung im einzelnen zu verfolgen, im weiten deutschen Reich bei allen möglichen und unmöglichen Gelegenheiten Festspiele mit und ohne Berechtigung dieses Ehrentitels. Wenn wir erwägen, was aus der hochkünstlerischen Absicht des Meisters unterdessen geworden ist, können wir uns des Eindrucks wohl nicht ganz erwehren, daß in der Überflutung der zahllosen Städte und Stätten mit »Festspielen« doch überreichlich Mißbrauch mit dieser Bezeichnung getrieben wird, um so mehr als bei den meisten in ziemlich durchsichtiger Weise Geschäfts- und Reklameabsichten die Kunst und ihre höheren Zwecke überwuchern. Eine größere Verantwortlichkeit der Veranstalter gegenüber

dem Versprechen, das in dem Worte »Fest« liegt, wäre wohl bei den meisten am Platz.

* * *

Die Entstehung der Münchner Festspiele ist mit den Namen des Intendanten *Ernst von Possart* und des Kapellmeisters *Hermann Levi* eng verknüpft. Im August und September 1893 fanden erstmals zyklische Aufführungen Wagnerscher Werke statt, die allgemeine Begeisterung erweckten und in den folgenden Jahren wiederholt wurden. Von entscheidender Bedeutung war dann der ungewöhnliche Erfolg, den die Bearbeitungen Mozartscher Opern durch Levi errangen. 1895 gelangte in der neuen Fassung »Figaros Hochzeit« im Residenztheater zur Aufführung und mußte noch 34 mal in demselben Jahr gegeben werden. 1896 folgte »Don Giovanni« und in den nächsten zwei Jahren — unter dem damaligen Hofkapellmeister Richard Strauß — noch »Cosi fan tutte«, die »Entführung« und die »Zauberflöte«. Auch die Mozartfestspiele (als solche seit 1904 angezeigt) wurden nun jeden Sommer zu einer ständigen Einrichtung. Unterdessen war der Bau des Prinzregententheaters vollendet worden, das am 21. August 1901 mit den »Meistersingern« unter Zumpes Leitung feierlich eröffnet wurde. Beide Meister hatten nun ihr eigenes Heim, das jedes in fast idealer Weise einen wundervollen Rahmen für die Eigenart ihrer Werke abgab. Hier mag gleich erwähnt werden, daß auch das dritte Haus in diesem Sommer in den Dienst der Festspiele gestellt werden wird: das Nationaltheater, das durch den in den letzten Jahren großzügig durchgeführten Umbau, durch seine technisch hervorragende Bühneneinrichtungen (Versenkungsmaschinerie, Drehbühne, neue Beleuchtungsapparate) eine der modernsten Bühnen der Welt darstellt.

Außer den Meistersingern wurde im Eröffnungsjahr des Prinzregententheaters 1901, dem eigentlichen Beginn der regelmäßigen Sommer-Festspiele, noch »Tristan«, »Tannhäuser« und »Lohengrin« gespielt; 1903 trat der geschlossene »Ring« hinzu. Eine ungeheure Resonanz gewannen dann die Festspiele, als der geniale *Felix Mottl* nach Zumpes Tod die Leitung übernahm. Unter der Führung dieses großen Dirigenten errangen sie eigentlich erst den internationalen Ruf, der ihnen auch heute noch eine besondere Stellung unter den vielen Veranstaltungen anderer Städte einräumt. »Tristan«, »Meistersinger« und »Ring« und von 1914 an auch der freigewordene »Parsifal« bilden seit 1907 neben den Standardopern von Mozart den Grundstock der Münchener Festspiele, da man auf die weniger »zugkräftigen« Werke (»Tannhäuser«, »Lohengrin« und den zeitweilig aufgenommenen »Holländer«) aus Rentabilitätsgründen damals verzichten zu müssen glaubte. Allein die Jugendoper Wagners »Die Feen« wurde 1910, einer Laune Mottls folgend, auf den Spielplan gesetzt.

Auch als *Bruno Walter* nach Mottls Tod mit der Leitung der Oper betraut wurde, blieb vorläufig alles beim alten, und erst nach der vierjährigen Unterbrechung der Festspiele durch den Weltkrieg wurde 1919 und in den folgenden Jahren der Spielplan sehr wesentlich erweitert. Wichtig war diese Änderung besonders dadurch, daß zum erstenmal zeitgenössische Komponisten in dem Rahmen der Festspiele mit einbezogen wurden, vor allem *Richard Strauß* mit »Elektra«, der »Frau ohne Schatten«, »Rosenkavalier«, »Ariadne auf Naxos«, »Feuersnot« und der »Josefslegende« und *Hans Pfitzner* mit »Palestrina«, dem »Armen Heinrich« und der »Rose vom Liebesgarten«; ferner Klose, Schreker und Braunfels. Aber auch noch eine ganze Anzahl älterer Werke, darunter besonders Händel, Gluck und Weber wurde gespielt, wobei die Opern je nach ihrer Eigenart in den drei Häusern gastliche Aufnahme fanden.

In der Ära *Knappertsbusch* verschwanden freilich nach dem Sommer 1923, in dem noch vier Straußopern und »Palestrina« gebracht wurden, alle diese Werke wieder vom Spielplan. Den sieben ständigen Wagner-Festspiel-Opern wurde 1928 der »Lohengrin«, 1929 der »Holländer« hinzugefügt. Und erst in diesem Sommer werden die beiden großen zeitgenössischen Musikdramatiker Strauß und Pfitzner wieder zu Wort kommen, und zwar mit »Rosenkavalier« und »Palestrina«. Beide Werke sind allerdings etwas schüchtern als »Richard Strauß- und Hans Pfitzner-Woche« im Anschluß an die Münchner Wagner- und Mozart-Festspiele (28. August bis 1. September) angekündigt. Aber immerhin — der Bann ist gebrochen. Auch sonst wird das Jahr 1930 eine bemerkenswerte Änderung bringen. Anläßlich der 125 jährigen Wiederkehr von Schillers Todestag veranstaltet das bayerische Staatstheater eine zyklische Aufführung sämtlicher Dramen des großen Dichters. (5. August bis 2. September.) Es ist dies das erstemal, daß das Schauspiel sich in so weitgehendem Maße an den Sommerfestspielen beteiligt. An der Anregung dazu ist das außerordentlich erfolgreiche Reinhardt-Gastspiel im vorigen Sommer wohl nicht ganz unschuldig. (Übrigens wird Max Reinhardt auch in diesem Jahre vor Beginn der Festspiele wieder in München eine größere Anzahl von Vorstellungen mit seinem Ensemble bringen.)

* * *

Ein auch nur einigermaßen vollständiges Bild von den Mitwirkenden im Rahmen dieses Aufsatzes zu geben, ist leider unmöglich. Neben den Generalmusikdirektoren der bayerischen Staatsoper haben seit Beginn der Festspiele mitgewirkt: die Münchner Dirigenten Fischer, Röhr, Heß, Heger, Böhm, Elmendorff und Schmitz (die beiden letzteren sind auch für 1930 vorgesehen); und als Gäste Nikisch, Schalk, Schreker, Richard Strauß, Muck, Pfitzner, Furtwängler, Clemens Krauß, Pollak und Blech. Den Stamm der darstellenden Mitglieder bildet naturgemäß das treffliche Ensemble des

Nationaltheaters, in dem München immer eine Anzahl ganz hervorragender Wagner- und Mozart-Sänger sein eigen nennen konnte. Dieser Stamm wurde dann je nach Bedarf durch bedeutende auswärtige Vertreter für Wagner- und Mozart-Rollen aufgefüllt, und im Lauf der Jahre sind wohl die meisten namhaften deutschen Sänger über die Bretter des Prinzregententheaters oder des Residenztheaters gegangen. Einige von ihnen zu erwähnen, wäre gegen diejenigen eine Ungerechtigkeit, über die der beschränkte Raum hier zu schweigen gebietet. An guten und besten Sängern und Sängerinnen hat es gottlob in München noch nie gefehlt.

* * *

Zum Schluß sei noch ein kurzer Ausblick auf den Gesamtcharakter der Münchner Festspiele erlaubt. Daß die leitende Idee immer eine hochkünstlerische gewesen ist, geht aus den oben gemachten Ausführungen hervor. Ihre kulturelle Berechtigung ist wohl auch nie in Frage gestellt worden. Daß die Festspiele aber unter dem Einfluß des enormen sommerlichen Fremdenzustroms in München heute zu einer fast verkehrspolitischen Angelegenheit geworden sind, mag ebenso wenig verschwiegen werden. Weit über Dreiviertel der Besucher sind in den letzten Jahren fremdsprachige Ausländer gewesen, hauptsächlich natürlich auch deshalb, weil die verarmten Einheimischen die verhältnismäßig hohen Eintrittspreise nicht mehr erschwingen konnten. Eine weit ausgedehnte und gut funktionierende Propaganda, besonders in Amerika, hat hier der geschäftlichen Seite der Festspiele, die natürlich nicht nur materiell, sondern auch als kulturpolitisches Werbemittel sehr zu begrüßen ist, gute Dienste geleistet. Immerhin ist zu hoffen, daß dieser Typus — »Fremdenfestspiele« — auf die Dauer keine Gefahr für die künstlerische Güte bedeutet. Es wird sich immer darum handeln, ob München seine Aufgabe und seine besondere Mission im musikalischen Leben des Volkes richtig einzuschätzen und gewissenhaft durchzuführen weiß. Bei der süddeutschen Metropole liegt das Schwergewicht dabei viel weniger auf der Verwirklichung neuer Ziele und Strebungen — in dieser Richtung haben ihr andere Kulturzentren bereits den Rang abgelaufen — wohl aber darauf, als Hort einer bewährten Tradition den Geist der großen Meister in möglichst vollkommener und sinngemäßer Wiedergabe zu wahren und so den tiefsten Sinn der Werke einer innerlich kultur- und stilunsicheren Nachwelt richtig zu überliefern. Festspiele werden sich letzten Endes nur dort halten können, wo sie wahre »Fest«-Spiele sind. Hoffen wir, daß München seinen Platz als bedeutendste Festspielstadt auch 1930 wird behaupten können.

BERLIN

VON

JULIUS KAPP-BERLIN

Eigentlich müßte jedes Musizieren ein Fest sein und der Name „Festspiele“ für eine Musikaufführung eine Selbstverständlichkeit bedeuten. Leider scheint allmählich aber gerade das Umgekehrte an der Tagesordnung zu sein. Durch das Übermaß der sogenannten Festspiele, ihre gewohnheitsmäßige serienweise Veranstaltung und Durchführung werden sie, und damit unser ganzes Musizieren, auf den Alltag herabgedrückt. — Heute haben Festspiele mehr als jemals ihre Notwendigkeit aus sich selber zu beweisen; nur Niveau und Qualität der Aufführungen können solchen Namen rechtfertigen. *Wilhelm Furtwängler*

Wenn alle Kräfte vereinigt sich regen,
das Neue zu fördern, das Alte zu pflegen,
das Gute zu wählen, das Beste zu bringen:
dann wird es gelingen. *Leo Blech*

Berlin war vor dem Weltkrieg eine Musikstadt von international höchstem Rang. Es verfügte über eine Hofoper, die über ein Ensemble weltberühmter »Stars« gebot, an dessen Spitze der bedeutendste lebende Komponist, Richard Strauß, stand; es besaß in den Philharmonikern unter Arthur Nikisch eines der vortrefflichsten Orchester der Welt, beherbergte prachtvolle Massenchöre und lockte die gefeiertesten Virtuosen in seine Konzertsäle. Hier drängte sich alles, was auf Weltruhm zu hoffen wagen durfte, zusammen, und erst der Berliner Erfolg verlieh dem Künstler die höchsten Weihen.

Die Abgeschlossenheit vom internationalen Markt während der Kriegsjahre und die Wandlung, die in dem darauffolgenden Jahrzehnt in der bürgerlichen Gesellschaft sich vollzog, haben das Gesicht der Musikstadt Berlin in wesentlichen Zügen verändert. Die Institutionen von früher bestehen zwar äußerlich unverändert fort, aber ihre innere Struktur hat sich entscheidend gewandelt. Die Zusammensetzung des Publikums ist heute eine ganz andere, die breite Masse nimmt jetzt an dem Musikleben teil, Zeitströmungen und -forderungen heischen gebieterisch Beachtung. Im Gegensatz zu früher, wo der recht konservative Kunstgeschmack Berlins den zeitgenössischen Schöpfungen gleichgültig, wenn nicht gar ablehnend gegenüberstand und den Schaffenden kaum Lebensmöglichkeiten ließ, drängen sich jetzt die Komponisten aller Richtungen in den geistigen Mittelpunkt Deutschlands, zu dem sich Berlin immer klarer entwickelt, zusammen. Die im Gegensatz zu früher gar nicht mehr »akademische«, sondern in enger Verbindung und fruchtbarem Austausch mit der Gegenwart stehende Hochschule für Musik wurde das Lockmittel, und es ist Leo Kestenbergs unbestreitbares Verdienst, durch kluge, weiterblickende Berufungen Berlin die führenden Persönlichkeiten der musikalischen Gegenwart gewonnen zu haben. Überall

pulsiert neues Leben, an dem jetzt aber nicht mehr nur das Bürgertum der Kaiserzeit teilnimmt, sondern auch das breite werktätige Volk. Selbst auf dem eigentlich so exklusiven Gebiet der Oper sucht man in der Volksbühnenbewegung die weitesten Kreise zu erfassen und durch allerdings oft recht anfechtbare »zeitgemäße« Experimente ihre Teilnahme zu wecken.

Berlin ist heute als Musikstadt viel reicher, vielseitiger und bunter als vor dem Krieg. Es besitzt, in der ganzen Welt einzig dastehend, drei Opernhäuser, nennt fast alle Dirigenten von Rang sein eigen, und sein Konzertleben hat beängstigende Ausmaße angenommen. So zählte man im vorigen Winter allein über 60 große Orchesterkonzerte! Überdies hat es aber auch seine internationale Geltung wiedererlangt, es lockt wieder wie einst alle »Stars« an, und der Berliner Erfolg bestimmt wieder den internationalen Kurswert.

Der Gedanke, all diese in Berlin wirkenden Kräfte einmal im Jahr zu Höchstleistungen zu spornen und auf Grund einer Reihe von Darbietungen aus allen Kunstgebieten darzutun, was Berlin eigentlich besitzt und zu bieten vermag, war daher naheliegend. Schon im Jahre 1924 wurde von der Berliner Opernleitung ein großzügiger Festspielplan erwogen. Damals kam es noch nicht zur Tat, aber der Gedanke »*Berliner Festspiele*« hatte sich festgesetzt und wurde von da an immer wieder erörtert. Die treibende Kraft war schon damals der Berliner Oberbürgermeister Böß, dem allerdings anfangs ein recht buntscheckiges Programm vorschwebte. Eine Freiluftaufführung von Verdis »Aida« im Berliner Stadion in phantastischer Aufmachung mit Elefanten, Pferden und nie gesehenen Massenaufzügen sollte mit Boxkämpfen, Pferderennen und Sportveranstaltungen zusammengekoppelt werden. Die Verwirklichung scheiterte damals schließlich an den allzu widerstrebenden Interessentengruppen, die eben nicht unter einen Hut zu bringen waren. Das Gesunde an diesem ursprünglichen Bößschen Projekt war dreierlei: zunächst, es sollte etwas in möglichster Vollendung geboten werden, was man nirgends sonst zu sehen bekommen konnte (der Begriff »Festspiel« schließt das eigentlich in sich!), zweitens: Berlin sollte unter Beweis stellen, was es aus *eigener* Kraft zu leisten imstande sei, drittens: auch die breitesten Volksmassen sollten an den Veranstaltungen teilhaben.

Als die Festspielidee im Mai 1929 dann zum erstenmal sich verwirklichen ließ, wurden leider gerade diese drei entscheidenden Punkte außer acht gelassen. Es fehlte die große *eigene* künstlerische Leistung Berlins, und das große Publikum blieb ausgeschaltet; eine kleine Schar Bevorzugter, die sich das kostspielige Vergnügen leisten konnten, erfreute sich der »Festspiele«. Der Grundfehler, der wohl auch diesen Übelstand verschuldet hat, war jedoch, daß nicht die Stadt als solche oder große künstlerische Organisationen die »Festspiele» veranstalteten und stützten, sondern ein wahllos zusammengetretenes Komitee von Privatleuten resp. Geldgebern, die der Oberbürger-

meister zusammengebracht hatte und die sich diese Ehre was kosten ließen! Dieser innere Organisationsfehler zeitigte denn auch nach dem Ausscheiden des Oberbürgermeisters die groteske Situation, daß die Stadt Berlin nun gegen ihre eigenen »Festspiele« offiziell Stellung nahm, jede Mitwirkung städtischer Körperschaften und Institutionen untersagte und nun statt der offiziellen »Berliner Festspiele 1930« nur noch inoffizielle »Berliner Kunstwochen« übrig geblieben sind.

Abgesehen von diesen prinzipiellen Bedenken hatten die »*Festspiele 1929*«, deren lang erstrebte Verwirklichung hauptsächlich der Initiative des Generalintendanten Tietjen zu danken ist, drei große Verdienste. Sie brachten das Ensemble-Gastspiel der *Mailänder Scala* unter ihrem genialen Führer Arturo Toscanini, und gaben dadurch den Berliner Opernfreunden die seltene Gelegenheit, Verdi und Puccini einmal in authentischer Interpretation durch ein musterhaft studiertes Ensemble (die Einzelleistungen waren durchaus nicht so überwältigend!) zu hören und lehrreiche Vergleiche zwischen nationaler Einstellung und den verschiedenen Möglichkeiten des Opernstils zu ziehen. Dann wurde das *Rokoko-Theater Friedrichs des Großen* im Neuen Palais zu Potsdam als geradezu ideale Kammerspielbühne wieder entdeckt. Die dort verbrachten Weihestunden dürften jedem, dem es vergönnt war, daran teilzunehmen, unvergeßlich bleiben. Ähnliche festliche Eindrücke vermittelten die beiden Konzerte in der »*Goldenen Galerie*« des Charlottenburger Schlosses. Diese drei Darbietungen waren im wahren Sinne des Wortes »Festspiele«.

Ob die »Berliner Kunstwochen 1930«, die durch die Ungunst der oben dargelegten Verhältnisse natürlich stark beeinträchtigt wurden, die im Vorjahr erweckten Hoffnungen erfüllen oder gar übertreffen können, bleibt fraglich. Eines ist aber gewiß: die *Idee* »Berliner Festspiele« lebt und wird in anderer Form wieder feste Gestalt annehmen.

WIESBADEN

VON

PAUL BEKKER-WIESBADEN

Wiesbadener Maifestspiele — es gibt kaum eine andere Einrichtung des deutschen Theaters, die in gleichem Maße die Erinnerung weckt an jene Art von Kunst und Kunstbetrieb, die man kurz aber deutlich als »*wilhelminisch*« bezeichnet. Im Zuschauerraum des prunkvollen Hauses die Hofgesellschaft, um ihren Mittelpunkt geschart, hier ganz der Freude am Glanze ihres Daseins hingegeben. Dazu eine unübersehbare Schar neugieriger Fremder, die in dem schönen Badeort Erholungsbedürfnis und Schaulust zu-

gleich befriedigen können. Auf der Bühne einige berühmte Sänger von auswärts inmitten von Kautsky-Dekorationen, denen zuliebe der Herr Hofkapellmeister die zur Aufführung befohlenen Werke von Gluck, Weber oder Lortzing um gehaltvolle Zwischenakts-Musiken und sonstige Instrumental-Effekte bereichert hat. Der Intendant hat für diese Dekorationen das ganze übrige Spieljahr hindurch gespart, er bekommt jetzt noch aus der kaiserlichen Privatschatulle eine besondere Ausstattungszuwendung, damit nur alles dem allerhöchsten Geschmack gut angepaßt sei. Denn Wiesbaden ist das *Lieblingstheater*, es liegt so angenehm außerhalb der kritikgeladenen Berliner Atmosphäre und tut alles, was es kann, um nur seinem Schirmherrn zu gefallen. Die Natur gibt durch ihren Frühjahrszauber einen herrlichen Rahmen, Gaststätten und Geschäfte florieren, in der Stadt strömt der zu höchster Lebendigkeit gesteigerte Kurbetrieb des internationalen Luxusbades.

Was ist geblieben von alledem? Die Schönheit der *Natur*, die Wiesbaden, unabhängig von aller Politik stets, namentlich aber im Frühjahr und Herbst, zu einem der reizvollsten Orte Deutschlands macht. Weiterhin eine *Stadt*, die, durch Besatzung und soziale Not von innen und außen gepreßt, sich nun durch eigene Werbetätigkeit die Anziehungskraft des einstigen Gönners ersetzen muß. Schließlich ein *Theater*, das brav und bescheiden im preußischen Haushaltsplan mitmarschiert und sich bei jeder Gelegenheit vorwerfen lassen muß, daß es sozusagen illegitimes Geschwister des großen Berliner Bruders sei und deshalb eigentlich totgeschlagen werden müßte.

Wir sind auf uns selbst gestellt. Nicht nur Titel, Orden, Busennadeln und Manschettenknöpfe, mit denen das Staatstheater wie alle ehemaligen Hoftheater Mitglieder anlocken konnte, sind weggefallen, nicht nur die besonderen Zuwendungen fehlen, die einstmals den dekorativen Prunk ermöglichten. Es mangelt etwas weit wichtigeres: Wiesbaden als Theaterstadt hat *keine Tradition* außer dem wilhelminischen Glanz. Gerade dieser aber ist als Fundament nicht zu gebrauchen, und soweit noch Überbleibsel von ihm vorhanden sind, erweisen sie sich als hemmende Belastung.

So ist Aufgabe unserer Festaufführungen: eine Tradition *schaffen*, sie so aufzustellen, daß, wenn das Zeitbedingte, das auch der besten Leistung anhaftet, wieder abfallen muß, doch ein *Kern* bleibt, um den das Nachfolgende organisch weiterwachsen kann. An sich genommen ist dies die Aufgabe für das Spieljahr überhaupt, darüber hinaus aber gestalten sich die festlichen Höhepunkte im Frühjahr und jetzt auch mehr und mehr im Herbst aus dem Lebensrhythmus der *Kurstadt*, die eben zu diesen Zeiten durch die Natur ihren starken Reiz und ihre wirksamste Anziehungskraft erhält. In diese Zeiten hinein sollen *Musteraufführungen* gestellt werden, die nicht mehr dem Sondergeschmack eines fürstlichen Mäzens schmeicheln, sondern die der Werkbedeutung nach wie als theatralische Darbietungen den Höchst-

stand dessen bezeichnen, was das Staatstheater Wiesbaden aus *eigenen* Kräften zu leisten vermag.
Daß hierbei die Oper führt, ergibt sich aus der internationalen Zusammensetzung des Publikums. Die letzten Jahre brachten an Werken die Uraufführung der drei Einakter von *Krenek*, dann die Wiedererweckung des »Benvenuto Cellini« von *Berlioz* und Straußens »Ägyptische Helena«. Die bevorstehenden Frühjahrsfestspiele werden eröffnet durch *Busonis* »Doktor Faust«, dem *Webers* seit mehr als einem halben Jahrhundert hier nicht gegebene »Euryanthe« in der Originalfassung folgt. Gastspiele berühmter Gäste, unter denen *Richard Strauß* als Dirigent eigener Opernwerke an erster Stelle steht, kommen hinzu, aber sie sollen den Inhalt der Feste nicht bestimmen, sondern ihn steigernd bereichern. Für das kommende Jahr komponiert Hugo Herrmann eine Oper im Auftrage des Staatstheaters. Also kein Blender-Programm, sondern ein Fest ernsthafter künstlerischer Arbeit, die Gegenwart und Vergangenheit in ihren bedeutendsten Schöpfungen zu erfassen und an solcher Aufgabenstellung die eigene Leistungsfähigkeit zu bilden sucht. Die Feste der Republik sind nicht mehr die Feste des Kaisertums, sie sollen auch nicht versuchen, diese nachzuahmen. Sie sollen sich *selbst* einen Inhalt geben. Gewonnen werden kann er nur durch Verbindung der aus Natur und Landschaft kommenden organischen Festbedingungen mit der Kunstgesinnung, auf der das heutige Dasein der Staatstheater ruht. Diese *Synthese* zu gestalten, ist Sinn der Wiesbadener Festspiele in der Gegenwart.

DIE ZOPPOTER WALDOPER

VON

HEINZ HESS-DANZIG

Nicht das Sensationelle an sich ist die Erklärung des Erfolges der Zoppoter Waldoper, nicht die Überraschungen der durch Technik möglichen rapiden Umwandlungen der Bühnenbilder und der Beleuchtung, sondern ein seltsamer, geheimnisvoller Zusammenklang von Kunst und Natur. Die höchste Anspannung aller künstlerischen und aller Seelenkräfte, in Verbindung mit dem mystischen Zauber des nachtdunklen Waldes, vermitteln dem Zuschauer den Eindruck von etwas Tiefem und Außergewöhnlichem. Diese rein deutsche Kunst bewirkt so durch das Losgelöstsein von allem Herkömmlichen, durch die Empfindung des über den Alltag Hinausgehobenseins auch etwas Menschen- und Völkerverbindendes in einem Freistaat, wo viele Nationen sich gegenüberstehen. *Hermann Merz*

Oberhalb Zoppots liegt im Walde ein arenaförmiges Tal, dessen wunderbare Akustik die Idee angeregt hat, hier eine Oper aufzuführen; man gab im Jahre 1909, gestützt auf die lokalen Kräfte des Männergesangvereins und der Kurkapelle, das »Nachtlager von Granada«. Das war der Anfang. Alljährlich wurde dann für die Badesaison eine Oper vorgenommen, deren Szenerie

mit der baumbestandenen Naturbühne den Einklang suchte: »Die verkaufte Braut«, »Lobetanz«, »Hänsel und Gretel«, »Freischütz«. Das Problem der Bühnengestaltung löste sich im Sinn des Naturalismus. Massive Bauten wurden aufgeführt, die bei Szenenwechsel durch Laubwände verdeckt, aber *nicht fortbewegt* werden konnten. Scheinwerfer über Scheinwerfer bemühten sich um die Bühnenbeleuchtung, wo es galt, Tageslicht vorzutäuschen.
Nach der Unterbrechung durch den Krieg wuchsen mit den weiter gesteckten Zielen auch die Leistungen. Man entschloß sich zu *Wagner*-Aufführungen und übertrug dem tatkräftigen *Hermann Merz* die künstlerische Leitung. Er setzte es durch, auch die kleineren Partien mit prominenten Sängern zu besetzen. Bald war in *Max von Schillings* der musikalische Führer gefunden, dessen Persönlichkeit für das künstlerische Niveau von Wagnerfestspielen die beste Gewähr bot. Auf »Siegfried« folgten, von ihm dirigiert, »Walküre«, »Tannhäuser«, »Lohengrin«, »Götterdämmerung«, »Parsifal« und »Meistersinger«. Schon Monate vor den Aufführungen wird alljährlich der aus Liebhabern bestehende Riesenchor gedrillt. Das Orchester verstärken Berliner Kräfte.
Daß sich Wagners Werke, ohne Schaden zu nehmen, auf die Naturbühne verpflanzen lassen, kann niemand erwarten. So schön die Klangfarben einzelner Instrumente zur Geltung kommen, ist im Freien doch jene Klangverschmelzung, die dem romantischen Orchester eigen ist, nicht erzielbar. Hinzu tritt eine bedenkliche Kräfteverschiebung zugunsten der Singstimmen. Die Szenerie erfordert manchen Kompromiß, obwohl jetzt auch Verwandlungen möglich sind. Die Notwendigkeit, auf einen für den Stimmungsgehalt charakteristischen Innenraum zu verzichten, hat oft fatale Eingriffe in das »Gesamtkunstwerk« zur Folge. Verhängnisvoll für die Illusion wirken sich auch die Dimensionen der fünfzig Meter breiten Bühne und der riesigen Baumstämme aus, zwischen denen die Bühnenbauten samt den agierenden Menschen nahezu verschwinden. Andererseits gibt es Szenen genug, deren Stimmungsgehalt durch die Mitwirkung der lebendigen Natur vertieft wird, wie etwa die großartige Mannenszene in der Götterdämmerung, die an Eindruckskraft alle Illusionen der geschlossenen Bühne in den Schatten stellen. Und es ist seltsam, wie rasch sich die Phantasie mit den örtlichen Gegebenheiten abfindet; man wundert sich fast, wie intakt der Gesamteindruck von Wagners Werken letzten Endes bleibt.
Das eigentliche Geheimnis der Waldoper liegt aber in der durch den Zauber der Natur zur Andacht gesteigerten Aufnahmebereitschaft der von weither zusammengeströmten Massen eines überwiegend naiven Provinzpublikums. Von den fünf Aufführungen einer Festspielwoche ist jede von etwa viertausend Menschen besucht.
Nicht vom künstlerischen, aber vom soziologischen Gesichtspunkt sind die Zoppoter Aufführungen vielleicht eine reinere Verwirklichung der Wagner-

schen Festspielidee als selbst Bayreuth. Sie bedeuten für den *Osten* Deutschlands ein künstlerisches Ereignis von größter Volkstümlichkeit und sind zugleich eine kulturpolitische Demonstration des abgetrennten Danziger Gebiets.
Ob in diesem Rahmen andere Opern als die Wagners eine ähnliche Resonanz finden werden, erscheint zweifelhaft. Zoppot wagt gleichwohl in diesem Jahr den Versuch mit dem »Freischütz«. Und gerade diese Oper, in der nach einem Ausspruch Pfitzners der Wald die Hauptrolle spielt, ist für eine Wiedergabe auf der Waldbühne besonders geeignet.

GÖTTINGEN UND DIE HÄNDEL-FESTSPIELE

VON

HUGO LEICHTENTRITT-BERLIN

Vielleicht ist Händel der früheste Komponist, dem Festspiele gewidmet wurden, und sicher haben Festspiele für keinen anderen Meister sich so lange lebendig erhalten. Man kann sagen, daß Händel-Festspiele so ziemlich 150 Jahre lang ohne längere Unterbrechungen veranstaltet wurden, nämlich von den großen Londoner Festspielen zu Händels Jahrhundertfeier 1784 an bis zur Gegenwart. Allerdings eignet sich das Händelsche Kunstwerk, insbesondere das Oratorium, besser als jedes andere zum Festspiel, wegen seiner Monumentalität, seiner Feierlichkeit und Festlichkeit des Ausdrucks, wegen seiner Massenwirkung und auch Wirkung auf die Massen, seiner edlen Volkstümlichkeit und schließlich wegen der Mannigfaltigkeit und der Fülle der zur Auswahl stehenden Werke. Die Art, wie im Verlauf von anderthalb Jahrhunderten sich das Händel-Festspiel wandelte, ist bezeichnend für die Geschichte der Händel-Bewegung. Mit einem kaum je wieder erreichten Massenaufgebot von Kräften wartete das erste, in späteren Jahren wiederholte Händel-Jubiläum 1784 auf. Man weiß, welche mächtige Anregung Joseph Haydn von diesen Londoner Händelfesten erhielt, ohne die sicherlich die »Schöpfung« und die »Jahreszeiten« kaum entstanden wären. Ein paar Jahre früher schon war Händel in Deutschland entdeckt worden, und epochemachend wurde *Joh. Ad. Ferd. Hillers* berühmtes Händel-Fest im Berliner Dom 1786 für Händels Ruhm in Deutschland. Auch nach Wien griff die Bewegung über, wie bezeugt ist durch die Reihe Mozartscher Händel-Bearbeitungen.
Merklich stärker wurde der Händelkult sowohl in England wie in Deutschland erst nach Beendigung der Napoleonischen Feldzüge. England feierte Händel ohne Unterbrechung hundert Jahre lang mit einer Fülle von Musik-

festen in London, Birmingham, Leeds, Manchester, Liverpool, Sheffield usw. Besonders die Londoner Aufführungen zur Jahrhundertfeier des Todestages 1859 ragen hervor. Die Blüte des Oratoriums der *Schneider*, *Spohr*, *Mendelssohn* ist undenkbar ohne jene englischen Feste. In Deutschland war besonders die *Berliner Singakademie* unter *Zelter* die Hochburg der Händel-Pflege. Die berühmten Niederrheinischen Musikfeste danken ihren Glanz mehr den Händelschen Oratorien, als irgend einem anderen Meister, insbesondere in den Jahren bis etwa 1850, als Bach noch nicht so allgemein aufgeführt wurde wie später. Eine neue Phase der Händelbewegung leitet das Wirken *Friedrich Chrysanders* ein durch seine monumentale Händel-Gesamtausgabe, seine nur halb vollendete Biographie und seine vielumstrittenen Bearbeitungen. Auf Chrysanders Wirken stützte sich die *Neue Händelgesellschaft*, 1894 gegründet, die in den berühmten *Mainzer* und anderen Festspielen nicht nur die Oratorien aufführte, sondern auch die durch Chrysander und den in seinem Sinne arbeitenden *Max Seiffert* neu erschlossenen anderen Werke des Meisters. Den Höhepunkt dieser Bewegung bildete das große *Berliner Händelfest 1906*.

Sechs Jahre Unterbrechung aller künstlerischen Bestrebungen durch den Weltkrieg. 1920 beginnt man schüchtern sich wieder neuen Problemen der musikalischen Kunst hinzugeben. Die Welt hat sich verändert, auch die europäische Mentalität ist verwandelt. Wieder feiert man Händel, jetzt jedoch tritt zum ersten Male die seit fast 200 Jahren vergessene Händel-*Oper* auf den Plan. Es folgt ein Jahrzehnt der Händel-Oper-Renaissance. *Göttingen* ist das Zentrum. Der kunstbegeisterte Amateur *Oskar Hagen* darf das Hauptverdienst für sich in Anspruch nehmen. So lernen wir Rodelinde, Julius Caesar, Otto und Theophano, Xerxes, Ezio kennen. Ein paar Jahre hindurch wahrer Wettlauf der deutschen Opernbühnen, der Bearbeiter um Entdeckung und Aufführung unbekannter Händel-Opern. Auch Orlando, Tamerlan, Siroe, Admet, Ariodante, Poro, Radamisto wurden auf die Bühne gebracht.

Der Impuls, der von Göttingen ausging, ist ganz besonderer Art und wird in seiner Bedeutung für die Händel-Bewegung erst in späteren Jahren voll zu ermessen sein. Man muß sich daran erinnern, daß immer wieder, von Chrysander selbst, wie auch von allen anderen Autoritäten der musikgeschichtlichen Forschung jede Wiedererweckung der Händelschen Oper als ein völlig aussichtsloses Unternehmen erklärt worden war. Um so höher ist die Tat Oskar Hagens zu bewerten, der, seinem eigenen lebendigen Gefühl folgend, sich vom Autoritätsglauben nicht beirren ließ und der Gegenwart bewies, daß die großartigen Kunstwerke der Händel-Oper sehr wohl für das zwanzigste Jahrhundert wieder Bedeutung gewinnen können. Mag man auch an Hagens stilistischer Einstellung berechtigte Kritik geübt haben, so verkleinern seine Mißgriffe nur wenig die Bedeutung seines Eintretens für Händel. Dank

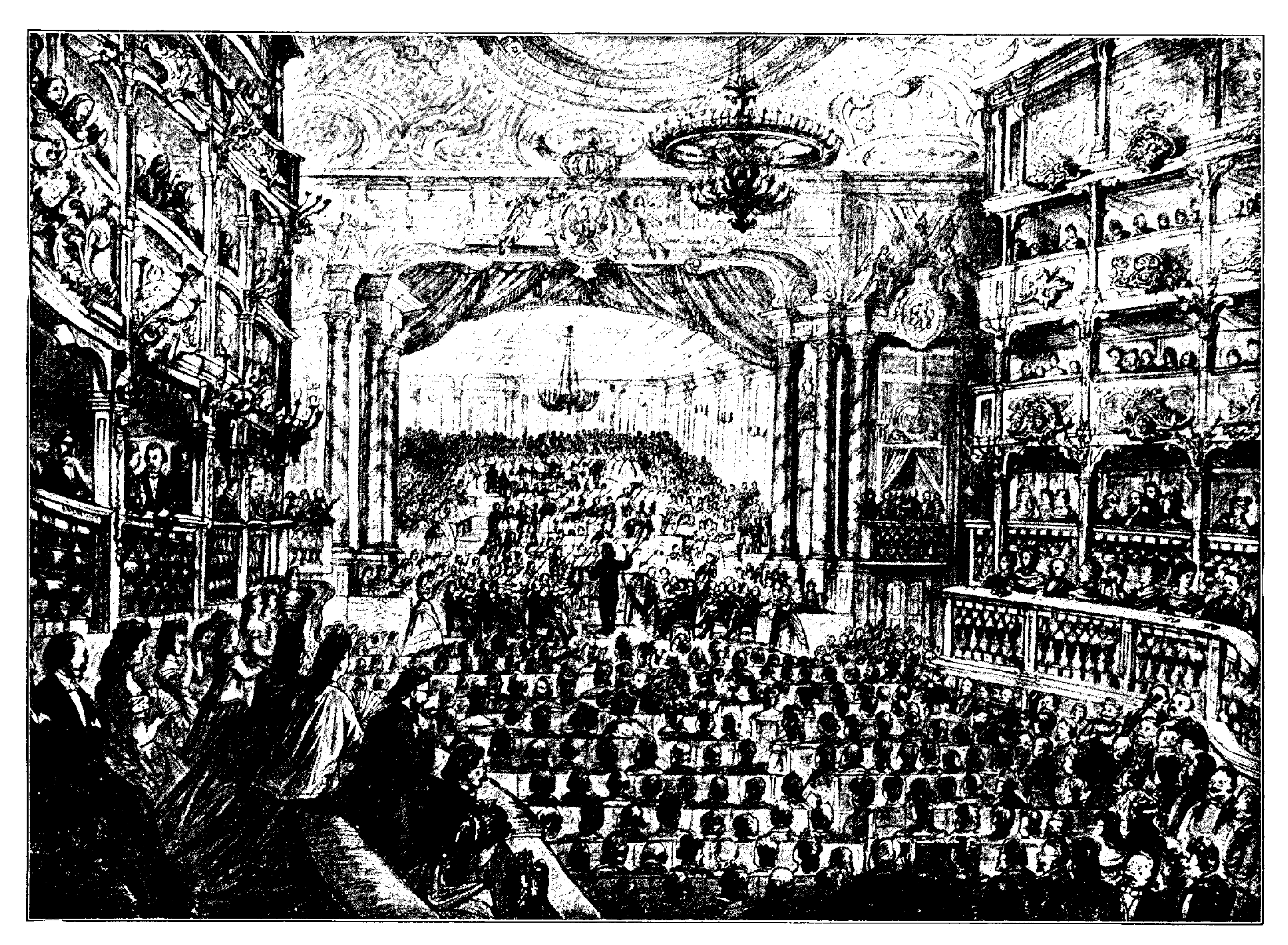
seiner Begeisterung und Energie wurde die idyllische alte Universitätsstadt Göttingen Mittelpunkt der neuen Händel-Bewegung.
Durch das neue Erlebnis der Händel-Oper, wie auch des szenisch dargestellten Oratoriums waren die Händelfestspiele im letzten Jahrzehnt natürlich zu ganz neuen Aufgaben gelangt. In Halle, Münster, Hannover, Breslau und anderen Städten wurde Händel nach dieser neuen Richtung hin propagiert, für die sich besonders Niedecken-Gebhard und Schulz-Dornburg eingesetzt haben, ohne indes mit ihren in gewisser Hinsicht sehr eindrucksvollen Versuchen mit Bewegungschören, szenischer Umrahmung restlos zu überzeugen. Ob die rasch aufgeflammte, dann aber langsam abflauende Händel-Opernbewegung nach mancherlei Mißgriffen als ein dauernder Faktor unserem Opernbetrieb sich wird eingliedern lassen, in stilistisch geläuterter Fassung, bleibt abzuwarten, und auch über das szenisch dargestellte Oratorium mit Bewegungschören ist das letzte Wort noch nicht gesprochen.

HEIDELBERG

VON

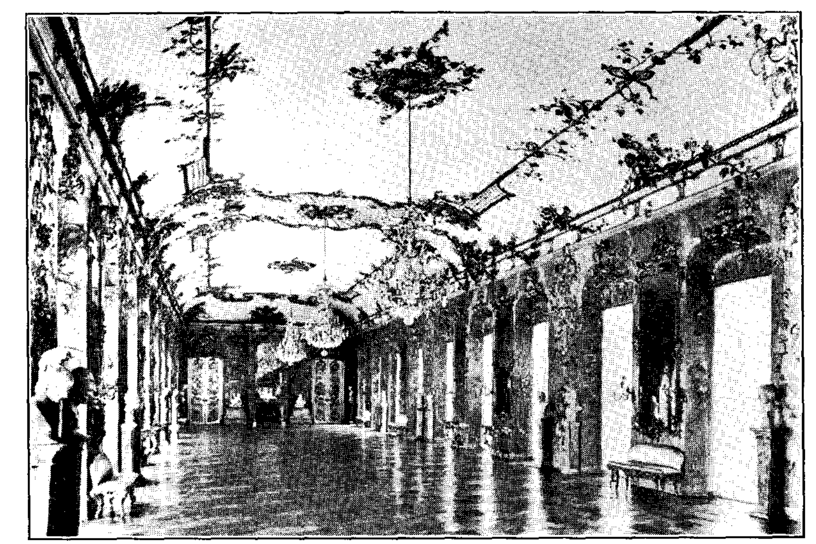
WOLFGANG SCHMIEDER-HEIDELBERG

Die Idee, Heidelberg zu einer Festspielstadt zu machen, ist noch nicht alt. Man könnte sich fast darüber wundern, daß der glückliche Gedanke, die Romantik des Heidelberger Schlosses einem künstlerischen, festlichen Spiel dienstbar zu machen, nicht eher aufkam. Erst 1926 begannen unter *Gustav Hartungs* Leitung die Spiele. Ausgangspunkt und Zentrum des ersten und aller folgenden Spieljahre war die Aufführung des »*Sommernachtstraum*«. Hartung wußte dieses Werk so wirkungsvoll in den Schloßhof hineinzukomponieren, daß man eine innige Beziehung zwischen den märchenhaften Vorgängen im Drama und den halb im Dunkel, halb im magischen Licht liegenden Ruinen des Schlosses zu spüren meinte. Diese Aufführung begründete mit Recht den Ruf der Heidelberger Festspiele.
Die Rolle, die der *Musik* in den Heidelberger Festspielen zufällt, ist klein. Der Regisseur hatte richtig erkannt, daß ein Hervortreten der Musik nicht zum besten der Aufführung gewesen wäre, und beschränkte deshalb ihre Funktion auf das allernotwendigste: auf Ausfüllung der Pausen zwischen den Akten, auf dezente Untermalung pantomimischer Vorgänge und auf die wenigen, vom Text geforderten Klänge. *Ernst Kreneks* für die Sommernachtstraum-Aufführung der Heidelberger Festspiele eigens komponierte Musik (1927) erfüllte diese Bedingungen. Im zweiten Festspieljahr hatte man bei der Zusammenstellung der Musik zum »*Käthchen von Heilbronn*« aus Werken von Carl Maria von Weber keine so glückliche Hand. Die Klänge und die formale



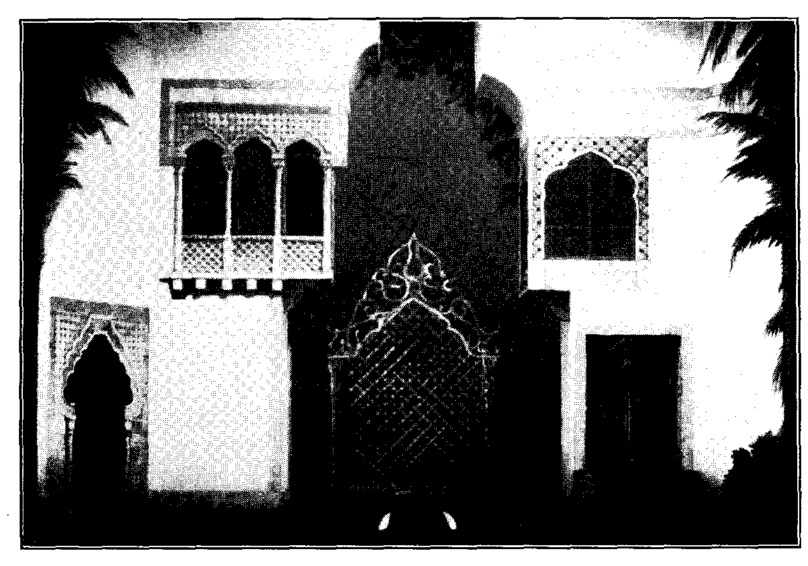
Festaufführung von Beethovens Neunter Sinfonie unter Richard Wagners Leitung am Tage der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses (22. Mai 1872)

(Aus Julius Kapp, Richard Wagner)



Die Goldene Galerie im Schloß zu Charlottenburg
(Für die Berliner Festspiele 1929 erstmalig zu Konzerten benutzt)





Mozarts Entführung aus dem Serail im Münchener Residenztheater

Inszenierung: Possart. Bühnenbild: Burghardt

Regie: Hofmüller. Bühnenbild: Pasotti



Salzburger Dom
mit der Jedermann-Bühne



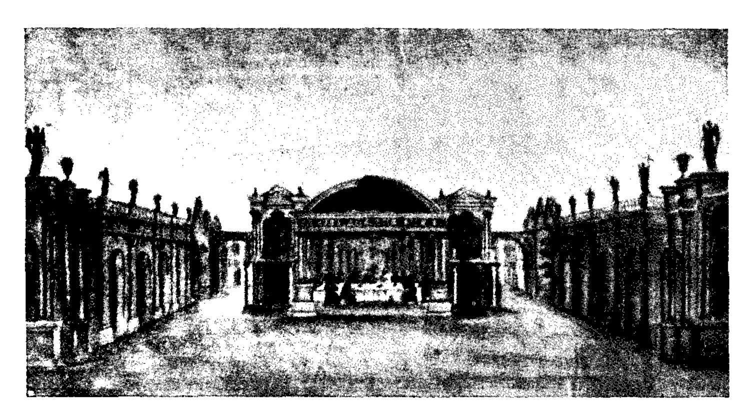
Salzburger Festspielhaus
Bühnen-Proszenium

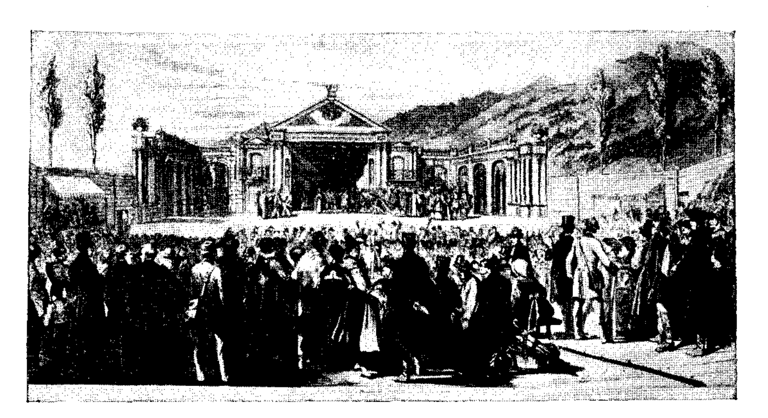
Foto-Spezialhaus-Kipp, Wiesbaden

Berlioz: Benvenuto Cellini (II. Akt) im Wiesbadener Staatstheater



Die Zoppoter Waldoper. Szene aus der Götterdämmerung, dritter Akt
Musikalische Leitung: Max v. Schillings. Inszenierung: Hermann Merz





Oberammergau

Die Passionsbühne 1830

Das Passionstheater 1860

(Aus Bogenrieder: Oberammergau und sein Passionsspiel 1930, Verlag Knorr & Hirth, München)

Anlage der Musik waren zu gewichtig, um sich dem gesprochenen Wort unterzuordnen. Die Musik mußte — was beim Sommernachtstraum geschickt vermieden wurde — oft als Fremdkörper empfunden werden. Gleichwohl war die imposante Regie so mächtig, daß das Werk auch noch in den Spielplan des nächsten Jahres hinüberwanderte. Erst 1929 wurde es durch Shakespeares »*Troilus und Cressida*« ersetzt. Hier machte man das Experiment, Musik von Henry Purcell zur Grundierung der Aufführung zu verwenden. Die stark »revidierte«, aber physiognomielose Musik bot nichts besonders Interessantes, eignete sich aber gerade aus diesem Grunde vortrefflich zur bescheidenen Überbrückung von Akt zu Akt und zur gelegentlichen Begleitung während der Handlung.

Daß inzwischen der Ruf der Heidelberger Festspiele etwas gelitten hat, ist auf eine Kinderkrankheit der jungen Idee zurückzuführen: Die Freude über die künstlerische Tat war so groß, daß darüber der Kontakt mit der Erde vergessen wurde. Man kann heute schon mit Bestimmtheit aussprechen, daß in diesem Jahr keine Festspiele stattfinden werden — es müßte denn sein, daß sich hier ein Mäzen finden sollte. Wie erklärt sich diese Situation? Weil Gerhart Hauptmann, der Dichter der Festspiele (1928 »Schluck und Jau«, 1929 »Florian Geyer«), weil Gustav Hartung, der Regisseur, weil die Darsteller, weil schließlich die künstlerischen Beiräte, die choreographische Leitung, die Orchestermusiker samt Dirigenten bis zum letzten Statisten und zu der Bedienung der Beleuchtungsapparate (bei den Festspielen übrigens ein sehr wichtiger und verantwortungsvoller Posten) — weil alle diese Menschen vor Begeisterung nicht daran dachten, daß der riesige Mechanismus auch einen riesigen finanziellen Unterbau verlangt, und weil — das ist die Hauptsache — die glückliche Festspielstimmung und die schönen Leistungen auch diejenigen ansteckten, die für die geschäftlichen Fragen verantwortlich waren. Wenn, was zu hoffen und anzunehmen ist, in einem der nächsten Jahre die Festspiele fortgesetzt werden, wird man den Kinderschuhen entwachsen sein und die schöne Idee nicht noch ein zweites Mal in so ernste Gefahr bringen.

OBERAMMERGAU

VON

WILLY KRIENITZ-MÜNCHEN

Als 1633 in dem oberbayrischen Dörfchen Oberammergau die Pest wütete, zog der Gemeinderat, um das Unheil zu wenden, zur Kirche und gelobte, »fortan die Passions-Tragödie alle zehn Jahre zu halten«. Er bannte mit der Kraft seines Gebets die Not, und der schwarze Tod zog über die Berge. Bereits 1634 fand die erste Aufführung statt, und wenn dieses Jahr im Passions-

dorf wieder gespielt wird, blicken die Spiele auf eine fast dreihundertjährige ununterbrochene Geschichte zurück.
Der erste uns erhaltene Passionstext stammt aus dem Jahre 1662 und ist die Kontamination eines geistlichen Spiels aus dem 15. Jahrhundert und einer Passionstragödie des Augsburger Meistersängers Sebastian Wild (1550). Im Lauf der weiteren Entwicklung war er mancherlei Veränderungen unterworfen, wurde 1750 durch einen neuen ersetzt, bis Pater Ottmar Weis 1811 dem Passionsspiel die Fassung gab, die, mit den von Pfarrer Alois Daisenberger um die Mitte des vorigen Jahrhunderts vorgenommenen Verbesserungen, bis heute den Aufführungen zugrunde liegt.
Fiel der *Musik* früher nur eine ganz untergeordnete Rolle zu, so wurde sie durch Ottmar Weis zu einem integrierenden Bestandteil des Passionsspieles erhoben. Weis hatte sich als musikalischen Mitarbeiter den Oberammergauer Lehrer *Rochus Dedler* gewählt, der, an Haydn und Mozart geschult, mit seinem liebenswürdigen Talent eine große Zahl kirchlicher Werke komponiert hat. Man darf seine Passionsmusik, die neben Arien und Rezitativen vornehmlich Chöre umfaßt, nicht von ihrem eigentlichen Zweck als kirchliche Gebrauchsmusik losgelöst betrachten. Ihr Hauptvorzug liegt in der schönen stilistischen Einheit mit der Dichtung. Und wenn Hanslick einmal etwas verächtlich meint, nur ein Dorfschulmeister habe diese Musik schreiben können, kann man nur erwidern, es war vielleicht gut so, daß es ein solcher war. Die Partitur neuzeitlich bearbeiten oder durch eine von anderer Hand ersetzen zu wollen (es wurde u. a. Bachsche und Lisztsche Musik dafür in Vorschlag gebracht), wäre ebenso verfehlt wie eine auch schon wiederholt geforderte Modernisierung des Textes. Durch solche Maßnahmen würde das Passionsspiel gerade dessen beraubt, wodurch es heute — trotz mancher Zugeständnisse an die Zeit und das Berufstheater — seine reine und große Wirkung ausübt: seines altehrwürdigen, bodenständigen, volkstümlichen und naiven Charakters als Laienspiel.
Daß die Darsteller nur Laien sein dürfen und dazu Einheimische, an diesem Grundsatz wurde durch die Jahrhunderte unverbrüchlich festgehalten. Die Gemeinde stellt ihr ganzes Tun und Lassen in den Dienst der ihr als Schicksalsaufgabe zugefallenen Passionsspiele und erzieht ihre Glieder im Geist dieser Mission. Wenn dann einem das heiß ersehnte Glück zuteil wird, als Mitwirkender gewählt zu werden, widmet er sich seiner Rolle, und sei sie noch so klein, mit einem heiligen Eifer und einer Andacht, die erkennen lassen, wie sehr ihm das ganze Spiel Gottesdienst bedeutet. Und so erschüttern die einfachen Leute aus dem Volke durch die rührende Einfalt ihrer Darstellung im innersten. Geradezu überwältigend in ihrer elementaren Wucht und Bewegungsfülle sind die großen Massenszenen.
Die diesjährigen Spiele, die in der Zeit vom Mai bis September 33 Aufführungen bringen werden, gewinnen ihre besondere Bedeutung dadurch, daß

zum ersten Male die neue, an Stelle des bisherigen Holzbaues errichtete stabile Bühne in Gebrauch genommen wird, die die alte Dreiteilung — Mittelbühne, rechts und links die Häuser des Kaiphas und Pilatus — beibehält und auch den Charakter des Freilichttheaters möglichst zu wahren sucht. Weitere Neuerungen sind die Anlage eines versenkten Orchesterraumes und die Vergrößerung der gedeckten Zuschauerhalle, die nunmehr 5200 Besucher faßt. Hoffen wir, daß auch dieses Jahr unter den bäuerlichen Darstellern der alte fromme spielfreudige Geist wach ist, der Eduard Devrient bekennen ließ, daß die Passionsspiele »an innerer, natürlicher Würde, an Ernst und Begeisterung nur in den glücklichsten Fällen von den Produktionen unserer Berufsschauspieler übertroffen werden«.

GEFEIERTE UND UNGEFEIERTE FESTE

EIN EPILOG VON ERNST DECSEY-WIEN

Festliche Musik... Ich habe sie oft erlebt, gewöhnlich dann, wenn sie nicht angekündigt war.

Einmal spielten die Philharmoniker im Kuppelsaal der Wiener National-Bibliothek aus irgendeinem offiziellen Anlaß die Zauberflöten-Ouvertüre. Staatliche Würden und Orden standen umher und genossen einander, Lorgnons und Capes in Silber-Lamé besprachen die neuesten Verhältnisse und Scheidungen, Smokings und Fracks aus der Branche diskutierten die letzten Durchfälle von Kollegen. Kein Mensch hörte zu.

Über dem Geraune, das wie eine mißfarbene Wolke lagerte, fand in reinerer Sphäre ein Fest der Luftschwingungen statt. Nie habe ich das fantastische Wandelspiel dieser Ouvertüre, ihre rokokogebundene Leidenschaft, das Unerhörte des thematischen Einfalls, der so gar nicht von Clementi, der so durchaus Mozart ist, erlebt wie in diesem Kuppelsaal des Prinzen Eugen. Ein Ineinander zweier Architekturen. Und man war ganz allein mit Mozart, kam ganz dicht an diesen brennenden Geist heran, fühlte sich entzündet von seiner Glut: eine unsagbare Festlichkeit.

Ein andermal war ich — in einem Provinztheater — zum hundertsiebenten Mal bei Verdis »Troubadour«. Ein abgekämpfter Kritiker geht zu den Lunas und Manricos, die er begutachten soll, mit dem Enthusiasmus einer am Strick gezerrten Ziege. So saß ich, stöhnend und leidend bei zwei Akten. Ich hätte den Inhalt nicht erzählen können, ich wäre bei der Prüfung aus Opernliteratur durchgefallen und hatte dabei den großen alten Mann in Verdacht, den ehrwürdigen Verdi, ob er selbst diesen ariensingenden Wirrwarr — —, doch was war das? Plötzlich ertappte ich mich beim gespanntesten Zuhören: ich machte mir den Eindruck eines Bauern, der zum erstenmal in die Oper gerät. Und das war, als die Schauerrhythmen des Miserere kamen, das as-

moll der Posaunen wie ein jüngstes Gericht. In Tausend-Kilometer-Entfernung ringsumher gab es kein solches Fest der dramatischen Melodie. Triumph des Künstlers über den Widerwillen des Hörers. Das hundertmal Gehörte erschütternd wie beim erstenmal... Du lässest mich nicht, ich segne Dich denn!

* * *

Ich möchte eine Lästerung wagen. In der Oper bebe ich auf meinem Sitz bei einem neuausgestatteten Wagner. Ob Ring oder Tristan, ich kann das Ende nicht erwarten. Ich lehne jeden Strich bei Wagner ab, und bin im Saal plötzlich ein Fanatiker der Striche. In mir sitzt ein anderes Tempo als das des Orchesters, der Szene. Im Zeitalter des Raketenfahrzeugs erscheint mir alles überdimensioniert; das Lebensgefühl der Romantik schwingt in langen, das der Gegenwart in kurzen Wellen. Ich flüchte aus dem gesellschaftlichen Geruder der Zwischenakte. Und finde mein Bayreuth zu Hause.
Das dritte Meistersinger-Vorspiel auf der Schallplatte: die weltliche Messe Richard Wagners. Das Lohengrin-Vorspiel, die letzte Rheingold-Szene, der dritte Akt des Tristan—Sacral-Musik, die ich hören und wiederhören will, weil es »Glück ohne Reu'« ist. Die Glücksvorräte der Gegenwart, ärger zusammengeschmolzen als die Gold- oder Kohlenvorräte der Erde, sind hier in mächtigen Lagern...
Immer war die Oper ein Fest, seit sie ist. In der Casa Bardi war sie es, als florentinische Mäzene das antike Drama wiederherstellten, in der Favorita Karls des Sechsten war sie es, als ein Kaiser ihr und sich zu Liebe Kapellmeister wurde. In Bayreuth war sie es, in Bayreuth gab es die schlaflosen Spaziernächte nach dem Parsifal, das In-sich-Zusammen-Schauern, das angstvolle Bewußtsein, im Glück der Mysterien zu stehen, als Mitwissender. Heute ist mein Bayreuth mein Zimmer.

* * *

Die katholische Kirche, die größte Menschenkennerin seit zweitausend Jahren, weiß, warum sie Hochämter nur Sonntags, Festgottesdienste nur zu allen heiligen Zeiten abhält. Man kann zu ihr immer kommen, niemals drängt sie sich auf. Das Managertum, das heute mit Musik handelt, das Feste mit handelspolitischen Hintergründen veranstaltet, dem Beethoven und Schubert als Apostel des Fremdenverkehrs nicht heilig genug sind, weiß das nicht. Das Managertum überschwemmt die knappe Fläche der Saison mit Musik, die, um Glück zu sein, Seltenheitswert haben müßte. Zwölfmal im Jahr die Neunte Sinfonie ist eine Mastkur; Apathie, Zynismus die Folge. Vollkommen natürlich die Reaktion der Jugend, die ihre Feste nicht in überschwitzten Sälen, die sie im Schweigen des Waldes findet, aus der zuweilen noch das fabelhafte Einhorn treten soll, das Böcklin erblickte.
»Man ahnt, daß dem heutigen Menschen Musik nicht mehr Bedürfnis ist; daß sie ihn eigentlich nichts mehr angeht; daß die Musik, welche Künderin

feinstunterschiedener seelischer Kräfte gewesen war, da nichts mehr zu sagen hat, wo der Geist der Maschine herrscht...« (Westphal, »Die moderne Musik«). Die offiziellen Festveranstaltungen sind verdächtig, mit einer gewissen Resignation argwöhnt man, daß »Fest« ein Deckname der Reklame, und unser Lustgarten, um mit dem Propheten zu reden, eine Wüste geworden ist.

* * *

Es gibt Ouvertüren Glucks, die in ihrem rauschenden C-dur nur das Opernfest, die gesellschaftliche Freude, nicht das folgende Drama betonen. So erscheint heute in ihrem Benehmen die Musik überhaupt. Selten berührt sie das Drama unseres Lebens. Nur in wenigen Ausnahmefällen hat man noch das Identifizierungsgefühl: das bin ich, mit dem sie leidet, mit dem sie sich freut, ich, um dessentwillen sie sich festlich geschmückt hat. Manches Mal, wenn auch selten, gehen wir im Einverständnis Liebesbeziehungen zueinander ein. Eine Suite von Hindemith, die im Philharmonischen Konzert durchfiel, war für mich ein Fest des Wiedererkennens, bedeutete für mich das Gefühl des Gespiegelt- und Erraten-Seins. Und das wäre das Ergebnis: Feste erlebt man: selten, wenn sie angesagt, gewöhnlich, wenn sie unangesagt sind. Es bedarf dazu keines Aufwandes, nicht einmal eines Orchesters. Wenn eine Oper festlich sein soll, dann müßte sie mindestens so aussehen wie die Waldoper in Zoppot: als Mitspieler die Natur. Siegfrieds Leichenzug nicht über gebrechliche Holztreppen schwankend, sondern im mondbeglänzten Zauberwald sich verlierend...

COSIMA WAGNER

(25. Dezember 1837 bis 1. April 1930)

VON

WOLFGANG GOLTHER-ROSTOCK

Chamberlain schreibt in seinem Wagnerbuch: »Drei Menschen — und nur drei — haben im Leben Richard Wagners eine so entscheidende Rolle gespielt, daß, wenn einer oder der andere gefehlt hätte, dieses Leben eine wesentlich andere Gestaltung hätte erhalten müssen; das sind: Franz Liszt, König Ludwig und Cosima Liszt«. Die Sehnsucht nach einem Wesen, das ihn ganz verstünde, prägt sich in Wagners Worten an Liszt (1854) aus: »Gib mir ein Herz, einen Geist, ein weibliches Gemüt, in das ich ganz untertauchen könnte, wie wenig würde ich dann nötig haben von dieser Welt«. Und wiederum an Liszt (1872) im Rückblick: »Du kamst in mein Leben als der größte Mensch, an den ich die vertraute Freundesanrede richten durfte; Du trenntest Dich langsam von mir, vielleicht

weil ich Dir nicht so vertraut geworden, als Du mir. Für Dich trat Dein wiedergeborenes innigstes Wesen an mich heran und erfüllte meine Sehnsucht, Dich mir ganz vertraut zu wissen. Du warst der erste, der durch seine Liebe mich adelte; zu einem zweiten höheren Leben bin ich ihr nun vermählt, und vermag, was ich nie allein vermocht hätte.« Wagner war lange Jahre hindurch ein »freudehelfeloser Mann«, wie ihn Frau Wesendonk mit einem Wort Walters von der Vogelweide einmal nannte. Als Frau Cosima in sein Leben trat, ward es anders: »sie wußte, daß mir zu helfen sei und hat mir geholfen«. Das von ihr in Tribschen geführte Tagebuch beginnt: »Das Jahr 1868 ist der äußere Wendepunkt meines Lebens: da wurde es mir vergönnt, das zu betätigen, was seit fünf Jahren mich beseelt. Diese Betätigung ist nicht nachgesucht, nicht herbeigeführt, das Schicksal hat sie mir auferlegt.« Das tiefste Dankes- und Glücksgefühl, das Wagner empfand, klingt aus den Tönen des Siegfried-Idylls und aus den Worten der Widmung:

Es war dein opfermutig hehrer Wille,
der meinem Werk die Werdestätte fand.

Was kein Königswille vermocht, die Rettung des Künstlers aus den Wirren des Lebens zu neuer Schaffensfreude, gelang hier der opfermutigen Liebe. Die Aufnahme der lang unterbrochenen Vertonung des »Siegfried« (3. Akt) und die Geburt des Sohnes fielen zusammen. So verwuchs dieser 3. Aufzug völlig mit Cosimas Wesen, schon dadurch, daß Wagner zu den ursprünglich für Kammermusik bestimmten Weisen griff, die ihm 1864 in Starnberg, als Frau v. Bülow zu ihm kam, entstanden. Jetzt erst fanden sie die rechte Verwertung zu Brünnhilds Worten: »Ewig war ich, ewig bin ich«. Und aus dem 3. Akt des »Siegfried« gingen diese Töne wieder ins Idyll über. Cosimas nächstes Amt war, dem Ruhebedürftigen in Tribschen die »Insel der Seligen« zu bereiten und ihn endlich nach Bayreuth zu geleiten, wo »sein Wähnen Frieden fand«. In den Münchener Tagen (Juli 1864 bis Dezember 1865) war sie sich über ihre Aufgabe klar geworden: dem Meister, den sie in der wachsenden Vereinsamung seines von den merkwürdigsten Wechselfällen betroffenen Lebens gesehen, mit ihrer angeborenen Fähigkeit zur Beherrschung der schwierigsten Verhältnisse eine hilfreiche Freundin und Mitarbeiterin zu werden. Ihrer Anregung und Mitwirkung verdanken wir die Gesammelten Schriften und die Aufzeichnung des Lebensberichtes. Sie führte als Fortsetzung der bis 1864 reichenden Lebensbeschreibung Tagebücher über alle Vorkommnisse und Gespräche, die im 6. Band von Glasenapps »Leben Richard Wagners« und in R. du Moulin Eckarts Cosima Wagner-Buch benutzt sind. Zu Wagners Lebzeiten nahm sie ihm den Verkehr mit der Außenwelt ab, sogar die Beantwortung der Briefe König Ludwigs. Ihre formvollendeten gedankenreichen Briefe spiegeln in jedem Zug die große Persönlichkeit. Das Archiv von Wahnfried, das wie das Weimarer Goethearchiv einst die Grundlage der Forschung bilden wird, ist ihre Schöpfung.

Als der Festspielgedanke der Verwirklichung entgegenreifte, lag die letzte und wichtigste Entscheidung oft bei ihr. Mit vollem Recht sagt Chamberlain: »ob wir ohne Cosima Festspiele überhaupt erlebt hätten, ist fraglich; jedenfalls aber wären sie nach 1883 verschwunden, und damit wäre die große Tat von Bayreuth fast einflußlos verhallt«. Und doch schrieb Wagner noch am 29. September 1882: »Meine Bayreuther Schöpfung wird vergehen, und zwar mit meinem Tode; denn wer in meinem Sinn sie fortführen sollte, ist und bleibt mir unbekannt und unerkenntlich«.
Bei Richard Wagners Tod war ihr höchster Wunsch, ihm zu folgen. Hans v. Bülow mahnte: »soeur, il faut vivre«. Und Joukowski konnte am 20. Februar 1883 Liszt melden: »Ich glaube, daß sie sich darein gefügt hat zu leben«. Dieser Entschluß war die Rettung Bayreuths. Mit dem Jahr 1886 begann die Verwirklichung des von Wagner hinterlassenen Planes, alle Werke nach und nach ins Festspiel aufzunehmen. Auf das Tristanjahr (1886) fielen ernste Todesschatten: König Ludwig und Franz Liszt schieden aus dem Leben! So stand die hohe Frau im entscheidenden Augenblick ganz allein, aber ungebeugt im Gefühl ihrer Verantwortung. Was alles für die künstlerische Wiedergeburt der im Theaterbetrieb verwahrlosten Werke geschah, ist erstaunlich, wie schon der Einblick in die Bayreuther Auszüge mit den vielen handschriftlichen Einträgen zeigt. Alles, sofern nicht unmittelbare Weisungen Wagners vorliegen, stammt von ihr, die das »Dämonische« der Bühne besaß und wie niemand sonst imstande war, die Forderungen des musikalischen Dramas, die Zeichen des Tonbuchs in Gebärde und Ausdruck umzusetzen. Sie hielt sich streng an das, was Wagner in München für Tristan und Meistersinger, in Wien für Tannhäuser und Lohengrin, in Bayreuth für Ring und Parsifal angeordnet hatte, ohne jedoch diese Vorschriften äußerlich zu übernehmen; sie wurden vielmehr aufs gründlichste nachgeprüft, vermehrt und vervollkommnet. So entstand der Bayreuther Vortragsstil. Frau Wagner leistete diese Arbeit nicht nur durch niedergeschriebene Anweisung, sondern bei den Proben durch persönliche Unterweisung, genau so wie Wagner den Darstellern alles vormachte, bis sie es begriffen. Jahrelange Vorbereitungen gingen voraus, Bühnenbild und Gewänder wurden auf Grund eingehender Forschungen und Erwägungen festgestellt. So erwuchsen z. B. die Ringfigurinen 1896 aus einer Verschmelzung der von Hans Thoma geschaffenen rein künstlerischen und der von A. Schmidhammer hergestellten streng geschichtlichen Vorlagen. Wie unfehlbar richtig und sicher Frau Wagner die Quellen verwertete, weiß ich aus eigener Mitwirkung. Ihr Scharfblick auf diesem Gebiet war erstaunlich und untrüglich. Sie bedachte aber auch die Zukunft, indem sie nicht nur Sänger und Darsteller, sondern kundige Lehrer und Leiter heranbildete, vor allem ihren Sohn zum Leiter der Festspiele erzog, so daß sie bei ihrem persönlichen Rücktritt 1908 beruhigt die Fortführung

Siegfried anvertrauen konnte. Als die Berliner Hochschule 1910 Frau Wagner zum Ehrendoktor ernannte, verkündete Gustav Roethe als Dekan in feierlicher Sitzung, daß sie »alles, was ihr Gatte festgesetzt und geweiht hatte, mit heiliger Gewissenhaftigkeit (religiosissime) pflegte und verteidigte, so daß alle Völker zur Weihestätte deutscher Kunst wallfahrten«. Die Frau von Tribschen und Wahnfried, die dem Meister den lang vergeblich ersehnten Frieden des häuslichen ungestörten Schaffens brachte, ward nach seinem Tode zur Herrin von Bayreuth, zur Hüterin des Grales.

Frau Wagner war eine bezwingende Persönlichkeit, vor der sich jeder ehrfurchtsvoll neigte, dabei von unendlicher Güte, Liszts echte Tochter, bei unbeugsamem Willen und strengsten Forderungen von verbindlichsten Formen. Ihre Rede war stets gehaltvoll und eigenartig. Das Deutsche sprach sie mit französischem Anflug, aber durchaus rein und richtig in edelsten Stilwendungen. In Wahnfried wurde vornehmste gesellschaftliche Kultur gepflegt und doch mit natürlichem, rein menschlichem Empfinden verbunden. Wo Frau Wagner den Ton angab, war ein Königreich des Geistes. Alles, was sie für den Meister und sein Werk unternahm, trug das Gepräge ihrer Eigenart. Daß manches dabei in neue Beleuchtung trat, ist wohl verständlich. Mit ihrem Eintritt in sein Leben verschwindet vieles, was vorher bedeutend erschien, Personen und Ereignisse werden mit andern Augen geschaut als früher. Wer dies einseitig tadeln wollte, würde den unermeßlichen Gewinn, den Cosima dem Leben Wagners brachte, verkennen. Sie erhielt den Meister dem Leben und Schaffen und der Nachwelt Bayreuth!

Die letzten Jahrzehnte stiller Zurückgezogenheit in Wahnfried, das sie seit 1914 nicht mehr verließ, bilden den feierlichen Ausklang. Von ihrem Zimmer schweifte der Blick täglich und stündlich zum Grabe des Meisters. In einer Mondnacht, am 14. März 1873, hatte er sie zum damals im Bau befindlichen Hause geführt und ihr die Stelle gezeigt, wo nach seinem Wunsch die Gruft, in der sie beide einst beieinander ruhen würden, gemauert werden sollte. Und Frau Cosima schrieb in ihr Tagebuch: »Ernste, heitere Stimmung, ungetrennt, ewig einig«.

Cosima überlebte den Meister 47 Jahre! Bayreuth hat 54 Jahre überdauert. Auch heute ist das Festspielhaus nach wie vor von gefährlichen Wogen umbrandet. Aber der Stern selbstloser Treue derer, denen die Hut des Grals anvertraut ist, wird alle Stürme überstehen im Aufblick zu der Frau, die das unmöglich Scheinende durch Glauben, Wollen und Tat verwirklichte!

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

BERLIN

OPER

So hätten wir nun auch in Berlin die Sensation der Duisburger Opernfestspiele 1929 kennengelernt: »*Maschinist Hopkins*« von *Max Brand*. Die *Städtische Oper* hat sich gewaltig angestrengt, um dem neuen Werk auch in Berlin zu sensationellem Erfolg zu verhelfen, und vielleicht wird sich diese Mühe auch einigermaßen wenigstens bezahlt machen und dem Opernhaus die Scharen des solide zahlenden Publikums zuführen. Dieser äußere Erfolg hat jedoch nichts zu tun mit der Einschätzung des neuen Werkes von rein künstlerischen Gesichtspunkten aus. »*Maschinist Hopkins*« ist, wie leider zu viele der offiziell protegierten und von den verantwortlichen Leitern unserer großen Opernhäuser bevorzugten Novitäten kein Kunstwerk von Rang, sondern ein Konjunkturprodukt, eine Spekulation auf die Modeströmung des Tages. Es handelt sich nicht einmal um ein problematisches Werk, über dessen Tendenz, Stil und künstlerische Werte man verschiedener Meinung sein kann, über das man ernsthaft pro und contra streiten kann, wie etwa bei gewissen Werken eines Schönberg, Strawinskij, Bartok. Zu klar liegt bei Hopkins die dramatische und musikalische Minderwertigkeit zutage, als daß bei Musikverständigen überhaupt Zweifel auftreten könnten an der Geringfügigkeit seiner künstlerischen Qualitäten. Max Brand geht mit seinem ersten Werk aufs Ganze. Sowohl als dramatischer Dichter, wie als Komponist möchte er mit einem Schlage die ganze deutsche Opernbühne sich erobern. Was er als Textdichter schreibt, hat jedoch keinen künstlerischen Gehalt, bleibt ein roh gezimmertes Gefüge, eine Skizze, nach Art der brutalen Kinodramen, die offenbar als Vorbild dienten. Verbrecherromantik wird mit behaglicher Breite aufgerollt: Diebstahl, Mord, Untreue, Herrschaft, Luxus, Amüsierwut, Liebe, Ausschweifung, Verschwendung, Verrat, Glanz und Elend der Kurtisane, und zum guten Ende Doppelmord sind die verschiedenen Zustände der Handlung, die wohl nur sehr primitiven Gemütern imponieren dürfte. Zu diesem Schauerroman kommt ein Schuß kommunistischer Propaganda, für die oberen Galerien berechnet. So ein Kampf zwischen braven, vom Hunger bedrohten Proletariern und den kalten, gierigen, blutsaugerischen Frohnherren und Kapitalisten ist durchaus zeitgemäß, wobei natürlich der Schuft von Fabrikherrn am Ende gestürzt werden muß und der Sieg des braven arbeitenden Volks mit Jubel gefeiert wird. Schließlich schien ein ganz besonderer szenischer Clou als Knalleffekt unentbehrlich. Wozu leben wir im Zeitalter der Technik? Also wird die Maschine zum eigentlichen Helden der Handlung gemacht. Man appelliert an den technischen Zeitgeist. Wie effektvoll und modern wird sich auf der Bühne eine große Maschinenhalle ausnehmen, mit ihren Schwungrädern, Hebeln, Brücken, Zylindern, ihrem Getöse, Klirren, Hämmern, Pfeifen!

Aus solchen Elementen hätte vielleicht ein Dostojewskij ein erschütterndes Kunstwerk und Zeitgemälde schaffen können, Max Brand bringt damit nur die unfreiwillige Karikatur eines Kunstwerks zustande, ein Gebirge hohler Phrasen, ohne innere Wahrheit und Überzeugungskraft, ein Maximum an äußerem Aufwand für ein Minimum von Gehalt.

Der Dramatiker Brand ist nur als krasser, wenn schon nicht unbegabter, Dilettant zu bewerten. Er hat einen gewissen Sinn für theatralischen Effekt, weiß aber nicht, eine Handlung zu führen, zu steigern, sinnvoll aufzubauen, ganz zu schweigen von dichterischer Kraft, der Fähigkeit, Menschen zu beleben, Charaktere seelisch zu durchleuchten. Seine Figuren sind kriminell veranlagte Kinohelden, sein Hopkins eine unmögliche Erscheinung in ihrem Gemisch von Volksheldentum, als unerbittlich strenger Vorkämpfer für die heiligen Rechte des Volks, und unsäglicher Lumpigkeit der Gesinnung. Ein wenig besser schneidet der Musiker Brand ab. Um jeden Preis übermodern ist seine Parole. Eine raffinierte Geräuschmusik ist sein Ideal und stundenlang meint er allen Anforderungen an eine moderne Theatermusik genügen zu können, wenn er nur reichlich atonal sich gebärdet, um Gotteswillen keine singbare Melodie bringt und für absonderliche Klänge im Orchester dauernd sorgt. Mit diesen heutzutage jedem Hochschüler schon geläufigen, übrigens ziemlich leichten Künsten kann man noch immer den Bürger verblüffen. Und dies besorgt Brand ausgiebig. Der Wettbewerb mit den bekannten komponierenden Kollegen ist na-

türlich offenkundig. Wenn Krenek einen Gletscher singen läßt, warum sollen bei Brand nicht die Maschinen singen? Sie tun dies auch, sogar im Chor, und diese Partien sind so ungefähr die einzigen, bei denen man einen Hauch von wahrer Musik verspürt, bei denen der Komponist einen Rückfall von der schwindelnden Höhe seiner Modernität erleidet, und vielleicht malgré lui in einer schlichten, einfachen, unmittelbar ansprechenden Musikalität landet. Leider können die wenigen Minuten dieser Oase sich in einer stundenlangen unfruchtbaren musikalischen Einöde nicht entscheidend geltend machen. Bestenfalls nimmt man außerdem als anspruchsvoller Musikfreund die Erinnerung mit an ein paar technisch nicht uninteressante Geräuscheffekte in der Instrumentierung: eine etwas magere Ernte, an der die Solosänger auf der Bühne so gut wie gar nicht beteiligt sind.

Eine blendende szenische Aufmachung suchte die Sünden des Dichterkomponisten nach besten Kräften zuzudecken. Ihre Glanzpunkte waren die schon erwähnte Riesenhalle mit den singenden Maschinen und ein Kabarett, in dem die für eine moderne deutsche Oper gänzlich unentbehrliche Jazzmusik samt mondainem Tanz und Akrobatenkünsten sich über Gebühr einen Akt hindurch austobten. In diesen Massenszenen besonders fand der als Regisseur sich zum ersten Male betätigende *Dr. Kurt Singer* Gelegenheit, sich durch wirkungsvolle szenische Einfälle und Gewandheit für spätere, inhaltlich gewichtigere Aufgaben bestens zu empfehlen. Als Hopkins erfüllte *Ludwig Hofmann* durch athletischen Wuchs, gewaltige Stimmkraft, Wucht der Aktion und geheimnisvoll düster-dämonische Maske alle Anforderungen seiner Rolle mit Virtuosität. Das Gesangliche ist durchaus Nebensache in dieser Oper, es kommt hier nicht auf Schönheit und seelischen Ausdruck des Singens an, sondern nur auf dick aufgetragenes Komödiantenpathos ältester Schule, nunmehr wieder glücklich auferstanden, und auf Kraft und Lautheit. Mit ihren für wirkliche Sänger nicht gerade sehr erfreulichen Aufgaben fanden sich *Violetta de Strozzi* und *Joseph Burgwinkel* gut ab. Sing- und Sprechchöre waren, wie immer in Charlottenburg, durch *Hermann Lüddecke* ausgezeichnet einstudiert. *Dr. Fritz Stiedry* am Dirigentenpult erwies wieder einmal seine außerordentlichen Fähigkeiten in der Führung eines großen und verwickelten Orchester- und Chorkörpers.

Wie ist es zu erklären, daß ein Werk von so offenkundig geringen künstlerischen Werten dennoch in ganz Deutschland Aufsehen erregt? Die Antwort auf diese Frage bedeutet ein Symptom ernsthafter Krankheit der deutschen Kunstpflege. Immer bedrohlicher wirkt sich, auch bei den bedeutendsten Opernhäusern die Forderung der Sensation aus, und schon sind wir so weit gelangt, daß für ein neues Werk die Möglichkeit einer sensationellen Aufmachung eine viel gewichtigere Empfehlung bedeutet, als noch so starke künstlerische Qualitäten. Man darf nicht aufhören, dieser kunstfeindlichen Einstellung leitender Bühnen scharf entgegenzutreten; sie schädigt die Künstler von Rang, verdirbt den Geschmack des Publikums und ruiniert letzten Endes die Theater durch die sinnlose sensationelle Übersteigerung der Nebensachen.

Daß es auch anders geht, zeigte sich bei dem unzweifelhaften Erfolg, der dem guten alten »*Postillon von Lonjumeau*« bei seiner Wiederaufnahme in der Staatsoper Unter den Linden beschieden war. Von Sensationen wirklich keine Spur. Aber die Fülle netter, angenehmer Einfälle, die saubere Arbeit der Partitur, der gewählte Geschmack, der sich im Klanglichen allenthalben kundgibt, die Anmut der Haltung, der geistvolle Humor der frohgemuten Handlung, dies alles wirkt sich aufs erfreulichste aus, und am Ende ist man angenehm enttäuscht: anstatt eines halb und halb erwarteten spießig-altmodischen Stückes hat man ein reizendes, feines musikalisches Lustspiel gehört. Freilich kommt es hier durchaus auf vorzügliches Singen an. Man hatte ein Ensemble besonders guter Stimmen hinausgestellt. *Helge Roswaenge* ließ trotz starker Indisposition deutlich merken, daß er den großen gesanglichen Anforderungen der Postillon-Rolle nichts Wesentliches schuldig bleiben wird. *Tilly de Garmo*, *Waldemar Henke*, *Otto Helgers* boten durchaus hoch zu bewertende gesangliche und schauspielerische Leistungen. *Leo Blech* am Dirigentenpulte sorgte mit seinem feinen Ohr, seinem untrüglichen Stilgefühl für sauberstes Ensemble auf der Bühne und im Orchester, für beschwingtes Tempo, und *Aravantinos*' reizvolle, halb kokett-spielerische, halb altväterisch-romantische neue Bühnenbilder waren dem Auge so angenehm, wie Adams hübsche und feine Musik dem Ohr.

Hugo Leichtentritt

KONZERT

SINFONIE-KONZERTE

Furtwängler nähert sich dem Ende des Turnus seiner Abonnement-Konzerte; nur das solistenlose Schlußkonzert, ein reiner Beethoven-Abend, ohne die Bemühung um eine Novität, steht noch aus. Im achten Philharmonischen Konzert waren die beiden sinfonischen Eckpfeiler des Abends Regers Mozart-Variationen und Mendelssohns Italienische Sinfonie; der Bogen spannt sich von A-dur zu A-dur. Und man kann sich kaum etwas Vollendeteres denken als die Wiedergabe der beiden Werke: dieser späte, gezähmte, klangschwelgerische und meisterliche Reger scheint Furtwänglers eigentliche Domäne; man weiß nicht, welcher der Variationen man den Preis geben soll, und reicht ihn schließlich doch den getragenen in D und E, in deren farbig gebrochene Klanglichkeit man gleichsam versinkt. Und wenn man Mendelssohns Frühwerk hört, scheint wieder dieser unbeschwerte und heitere Klassizismus seine Domäne, diese musikalische Eleganz, in der das Angemessene immer mit Sicherheit, Geist und Einfachheit getan wird. Die drei ersten Sätze sind noch heute und vielleicht heute wieder bezaubernd, und nur der Schlußsatz, der gerade dem unmittelbaren Eindruck Neapels seine Entstehung verdankt, ist mittelbarer und akademisch, ist »sinfonisch belastet«.

Dazwischen stehen die notwendigen Solonummern. Die eine ist Frage und Verlegenheit: Mafalda *Salvatini*, Liebling der Charlottenburger Oper, singt Beethovens Stilversuch auf dem Gebiet der Opera seria »Ah perfido«, und sie hat ihn sicherlich früher, wenn nicht routinierter, so doch schon reiner, weniger detonierend gesungen. Die andere ist Höflichkeit gegen den Nachfolger Piatigorskis am ersten Violoncellpult: Furtwängler stellt Nicolai *Graudan* vor, der Ernest Blochs hebräische Rhapsodie »Schelomo« — ein Stück von intensiver Rhetorik, orientalisierender Thematik, salonhafter Elegik — mit großem und noblem Ton und außergewöhnlicher Technik spielt, und von Furtwängler und den Kollegen mit größter Feinheit begleitet wird.

Der neunte Abend stellt zwischen Mozart und Brahms die neue, expreß für *Furtwänglers* Konzerte komponierte und von Furtwängler jüngst in Hamburg aus der Taufe gehobene »Konzertmusik für Solobratsche und größeres Kammerorchester« von Paul *Hindemith*, vom Komponisten selber vorgetragen. Das größere Kammerorchester besteht aus je vier Violoncelli und Kontrabässen und ziemlich vollständig besetzten Holz- und Blechbläsern; das ergibt von vornherein die Möglichkeit — nicht klassizistischer, rivalisierender Konzertmusik, aber altklassisch-modernen Musizierens, in dem besonders erstes Horn, Fagott, Flöte konzertierend hervortreten, ohne dem Soloinstrument das Primat streitig zu machen.

Man wird einmal, scheint mir, die Werke, die der Bratschist und Komponist Hindemith geschrieben hat, für sich betrachten müssen. Er hat sie ganz besonders für sich persönlich geschrieben (so wie die Bratschenparte seiner Kammermusik überhaupt); man glaubt sie von niemand anderem als von ihm hören zu können: so phrasenlos, überlegen, musikantisch; er hat in jedem von ihnen Entscheidendes gesagt, angefangen von der Sonate mit Klavier, von der angeblich »atonalen« Solosonate bis zu dem Bratschenkonzert aus op. 36, mit dem bayerischen Präsentiermarsch, in dem die Rückkehr zur festen Tonart mit Humor gefeiert und besiegelt wird. Auch dies neue Bratschenkonzert ist ein entscheidendes Werk. Es ist kein abgestempelter »Hindemith«, es trägt nicht die Zeichen der »rhythmischen Vitalität« oder der »linearen Unbekümmertheit«, an die sich allgemach bei Hindemith selbst ein konservatives Publikum gewöhnt hat. Es ist auch formal scheinbar befremdend: ein dreisätziger geschlossener erster Teil, dem sich wie Anhängsel oder Nachspiele drei selbständige Stückchen anschließen, wie in der alten Orchestersuite, die nach der wuchtigen Ouvertüre auch keinen gleichgewichtigen Abschluß, kein Finale mehr findet, sondern sich verliert. Der geschlossene, durch Übergänge verbundene Teil beginnt mit einem »altklassischen« Sätzchen von geistreichstem Spiel und Widerspiel von Solo und einem selber wieder konzertant gelockerten und gelösten Tutti: schönste Stellen die Entdeckung der Kantabilität im Solo, das stille Auslaufen in den zweiten Satzteil, ein hingegebenes, sich wiegendes Musizieren mit einer kadenzhaften Störung; der Schlußteil: ein Satz mit Hornsignal und von fast rossinihafter Behendigkeit in Melodik und Begleitung. Jene voneinander geschiedenen Sätzchen: eine Art Romanze, und zwei tanzmäßig betonte Stücke, das erste halb wurstig, halb bärbeißig, das zweite mit leichten Anklängen aus den Zeiten

des Tango, beide durch ein paar kadenzmäßige Stellen leicht virtuos aufgeputzt. Hindemith ist auf einem neuen Wege, melodisch und harmonisch. Das Ganze ist noch kein Werk von stilistischer Geschlossenheit; und dennoch: Hindemith hat noch kaum etwas geschrieben von so feiner und persönlicher melodischer Prägung, von solcher harmonischen Absichtslosigkeit und Freiheit. Solist, Dirigent, Orchester fanden sich beim Vortrag zu einer letzten Einheit zusammen.

Von Mozart war es die Es-dur-Sinfonie, mit vollem Orchester, aber auch einer kaum glaubbaren Verbindung kammermusikalischer Zartheit und orchestraler Fülle: nur bei großer Besetzung erlebt man etwas so Eindrucksvolles wie das aufbrüllende Forte zu Beginn der Durchführung des Schlußsatzes. (Aber warum langsamer werden am Ende des Andante? Mozart hat schon selber für die Schlußwirkung gesorgt.) Von Brahms war es die F-dur-Sinfonie: von sämtlichen vieren der echteste Brahms in seiner Pseudo-Heroik, der Heroik, die in Resignation zerfließt, der Weichheit, die sich heroisch drapiert. Ihre Wiedergabe war immer eins von Furtwänglers Meisterstücken; er hat sie noch kaum innerlich erregter dirigiert als diesmal; die Skala vom anmutig Bewegten zum Feierlichen etwa im Andante läßt sich nur erleben und bedanken, kaum beschreiben.

Bruno *Walter* hat die Reihe seiner Konzerte mit den Philharmonikern bereits beschlossen, mit einem Mozart-Abend, sozusagen einem Konzert ohne Pauken. Auch Mozarts g-moll-Sinfonie wahrt ja dies Kennzeichen der Intimität, ebenso wie das Klavier-Konzert in A-dur, von den eigentlichen Kammermusikwerken, der »Kleinen Nachtmusik« und dem Salzburger Divertimento in B für Streicher und zwei Hörner (Nr. 287) nicht zu reden. Wie Walter Mozart ausdeutet, ist hundertmal beobachtet und doch immer neu und beglückend; wie er jede melodische Wendung aufs feinste ausmodelliert, mit welcher beredten Geste er den Bau eines Satzes gliedert, die Themen gegeneinander ausspielt: — ja, mir scheint, daß er im ersten Satz des Klavierkonzertes sogar des Guten zuviel tut, und in die Einheit seines Flusses einige Unruhe bringt, daß man auch die Schwermut des zweiten schlichter und absichtsloser geben kann. Aber welche Klarheit und welchen Geist atmet das Ganze, wie geschmackvoll die Kadenz, was für ein restloses Aufgehen alles »Pianistischen« im Musikalischen! Und was für eine Empfindung für die Geistigkeit im Sinnlichen bei dem gereiften Mozart der Serenade und der Sinfonie, für die Naivität des Zwanzigjährigen des Divertimento! Für mich war dies seltener gespielte Werkchen, aus dem Walter wenigstens eine Auslese brachte, das besondere Erlebnis des Abends, teils der unsagbar feinen Ausführung wegen (man kann der Leistung der Streicher, des Hörnerpaares nur seine Reverenz machen), teils um der fast unvorstellbaren Mischung willen von Noblesse und Volkstümlichkeit, die das Werk auszeichnet. Ein echt Salzburger Witz im Finale: ein pathetisches, fast parodistisches Rezitativ, aus dem als Hauptmotiv des Satzes ein kleiner Gassenhauer hervorspringt: ich überlasse den Spezialforschern, ihn herauszufinden.

Otto *Klemperer*, in seinem Fünften Konzert, will einmal zeigen, daß er keinem seiner Kollegen etwas nachgibt, wenn es einmal gilt, das bunteste, heterogenste Programm der Welt zusammenzustellen. Er beginnt mit Bachs Orchester-Suite in C, und hier liegt ihm offenbar wieder an dem Beweis, daß er Bach, ebenfalls wie viele seiner Kollegen, auch einmal schlecht vorführen kann. Gut waren nur jene Stückchen der Suite — die Gavotte, das Menuett, die zweite Bourrée, der zweite Passepied, — in denen er an dem kammermusikalischen Charakter des Werkes einfach nichts ändern konnte. Um so zarter, maßvoll elegischer ging es zu bei Louis Spohrs e-moll-Violinkonzert, das jeder Rauheit aus dem Wege geht, und von Max *Strub* mit allen geigerischen Tugenden, das echt Spohr'sche Staccato inbegriffen, gespielt wurde. Ich zitiere über das Werk die Kritik des Leipziger Kollegen von 1815: »Sehr schwer für die Solostimme sowohl als für die Akkompagnierenden. Eine herrliche, gediegene Komposition; schöner, fließender Gesang, überraschende Modulationen, voll kühner, kanonischer Imitationen, eine immer neue, reizende, glücklich berechnete Instrumentierung. Vorzüglich hinreißend ist das schmelzende Adagio«. Diese alten Kollegen vor hundert Jahren waren noch nette Leute.

Zum Schluß, als Novität, Mussorgskijs »Bilder aus einer Ausstellung«, instrumentiert von Maurice Ravel. Es geht, wie bei allen Instrumentierungen von Klavierwerken: die geniale Skizze wird durch die Ausführung in Farben nicht genialer; die Phantasie, die gerade durch die Andeutung beflügelt wird, leidet; die Deutlichkeit gewinnt. Das »Ballett der

Küchlein« ist ein entzückendes, spezifisches Klavierstück; in der Orchesterfassung plagen sich Flöte und Streicherpizzicato, ohne den Eindruck des Originals auch nur halbwegs zu erreichen; in das »Alte Schloß«, das Mussorgskij zweifellos ernst gemeint hat, bringt das Tremolo des Saxophons einen parodistischen Zug. Dafür gewinnt der Dialog von Samuel Goldenberg und Schmuyle volle realistische Farbe, hinter dem großen Tor von Kiew läuten glorios alle Glocken, und in den Zwischenspielen, den »Promenades«, zeichnet Ravel ein feines Bild der wechselnden Zustände des Beschauers, Mussorgskijs selbst; gemacht ist alles mit vollendeter Kunst, vollendetem Geschmack. Hier zeigt sich auch Klemperer wieder als Meister; man kann das nicht exakter, farbiger, lebendiger vorführen.

Auch *Kleiber*, von südlichem und südöstlichem Lorbeer gekrönt (doch merkt man ihm nichts an), nimmt endlich die Reihe seiner Berliner Konzerte wieder auf; und da er nur selten da ist, ist er in der Aufstellung seiner Programme unbeschwert von aller Nachahmung seiner Kollegen, stellt eine originelle und vergnügliche Folge auf wie immer. Diesmal ist das Hauptwerk der »Don Quixote« von Richard Strauß, ein Werk, das in deutschen Konzertsälen selten geworden ist. Die Zeit hat dem »Till Eulenspiegel« den Preis zuerkannt, von dem diese »phantastischen Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters« selber nur eine Variation sind; ein Grandseigneur der Laune und des Könnens führt uns auch hier noch am Gängelband seines Witzes, seiner Phantasie, selbst seines Gefühls, wir verstehen ihn gerade noch, wir von der älteren Generation, weil wir zu allen Konventionalitäten nachwagnerischen Ausdrucks noch den Schlüssel haben. Wir schmunzeln über das Werk, aber auch schon ein wenig über seinen Schöpfer, und er wird das heute selber niemand übelnehmen. In dreißig Jahren versteht dergleichen ohne Kommentar niemand mehr, indes der »Eulenspiegel« ohne alle Programmhefte vermutlich noch in hundert Jahren verstanden und geliebt werden wird.

Dagegen feiert die Vierte Sinfonie von Anton Dvorak, zwischen dunklem Moll und seligem G-dur schwebend, eine Art von Auferstehung. In den »tiefsinnigen« Zeiten um 1890 oder 1900 sah man auf diese freudige und sinnliche Musik, auf diese Festlichkeit, dies Temperament ohne Pathetik mit Verachtung herunter; heute wissen wir, wie wenig Musikern nach Wagner es so wie Dvorak noch erlaubt war, sich Schubertisch zu geben, und dabei sich selbst zu geben. Als Hors d'oeuvre gab es ein paar Ballettstücke aus »Paris und Helena« von Gluck, drei Stücke von feinster, reifster melodischer Prägung. Man freute sich wieder, daß Kleiber mit dem Orchester aus der Bühnenhöhlung halb in den Zuschauerraum gewandert ist: endlich ist der Kontakt mit dem Publikum, ist dem Orchesterklang die volle Kraft und Rundung gewonnen: er muß freilich mit doppelter Vorsicht behandelt werden. Ein paar der »Variationen« des Straußschen Werkes, in dem Enrico *Mainardi* sehr schön das Violoncell-Solo spielte, klangen geradezu berückend; Gluck und Dvorak waren ein wenig improvisiert und hätten noch gut zwei Proben vertragen. Noblesse oblige — diese Konzerte müßten und könnten ihre alte Anziehung ohne Schwierigkeit wieder erobern.

Daneben gehen ein paar sinfonische Abende von Einzelcharakter. Der Besitzer des schönsten Konzertsaals in Berlin (und vermutlich nicht bloß in Berlin), Werner von *Siemens*, ist in den häßlichsten, die Philharmonie gezogen, offenbar, um die Kritik zu zwingen, ihm zu bescheinigen, daß er ein etwas summarischer Dirigent ist — wie alle nicht berufsmäßigen Dirigenten ist er mehr für Entfesselung als für Dämpfung der Klangmassen, hat er einen viel zu weit ausladenden Schlag—, aber auch ein wirklicher guter Musiker. Ich hörte von ihm Beethovens Coriolan-Ouvertüre, von Alma *Moodie* Bachs a-moll-Konzert: sehr männlich, stilvoll, aber nicht ganz rein und für Bach mit ein bißchen viel Vibrato. Alma Moodie ist ein prachtvoller Name für ein Einführungskonzert; aber sie hat es sozusagen nicht nötig; so wenig wie Bach, Beethoven und Brahms. Herr von Siemens kann sich ums Berliner Musikleben ein ganz besonderes Verdienst erwerben, wenn er an etwaigen künftigen Abenden sich für ein paar unbekanntere, junge Künstler einsetzt, die sich sehnen, einmal mit Orchester zu spielen oder zu singen (wie er das in einem seiner Privatkonzerte ja schon getan hat), oder wenn er etwa für ein neues Werk den Taktstock dem Komponisten überläßt.

Michael *Taube* ist bei dem fünften seiner immer reizvollen Kammerorchester-Konzerte angelangt. Ich wünschte, sämtliche dirigierenden Prominenten hätten gehört, wie Taube mit seinem Orchesterchen das vielgespielte d-moll-Concerto grosso Händels wahrhaft

neu entdeckte. Erstens machte er es einmal vollständig, ohne Auslassung; zweitens mit einer Frische und Genauigkeit, mit einer Ausgewogenheit blühendsten Streicherklangs, daß einem das Herz aufgehen mußte. Fast ebenso sauber kam eine Es-dur-Sinfonie von Karl Stamitz, ein italienisierendes Werkchen à la Boccherini, nicht ganz ohne Flachheit und Floskelhaftigkeit. Dazwischen sang Alexander *Kipnis* mit Kunst, Stimme, Stilgefühl ein paar Arien Händels und ein paar Liedszenen Beethovens, von denen eine (»Das Küssen«) zeigt, wie Beethoven ungefähr als Singspielkomponist ausgesehen hätte, und die andere (Goethes »Mit Mädeln sich vertragen«) eins der großen musikalischen Charakterstücke ist, ohne deren Kenntnis man Beethoven nicht ganz kennt. Zum Schluß gab's zwei Spielmusiken *Hindemiths*, eine instrumentale (der »Jäger aus Kurpfalz«) und eine auch vokale (»Frau Musica«), bei denen das aktive Mitmachen amüsanter ist als das Zuhören; es ist ein teilweise sehr vertraktes und ledernes Zusammenarbeiten. Zum Schluß: ein griechisches Konzert; es steht unter dem Protektarot der griechischen Botschaft, eine Griechin spielt Klavier, und zwei Werke eines Griechen, ein Konzert für Violine und Klavier mit Orchester, und eine Kleine Suite für Violine und Orchester von Niko *Skalkottas*, gelangen zur Uraufführung. Nun, sie sind weit, um Jahrtausende entfernt von »edler Einfalt und stiller Größe«. Sie pflegen jene wilde Negation, zu der eigentlich nur ein einziger das Recht hat, weil sie bei ihm Müssen und Methode ist: Arnold Schönberg; im Vergleich zu dem — bis auf das rhythmische Element — fast völlig bodenlosen Doppelkonzert, in dem nicht einmal die Soli sich gegenseitig und mit dem Orchester auseinandersetzen, wahrt die Suite bei allem Aphoristischen wenigstens noch ein erkennbares Formgesetz: ostinate Bildungen, eine Art von Cantabilität. Daß das alles zusammenhielt, ist schon ein Ruhm für den Dirigenten: Karl *Mengelberg*, für das ad hoc zusammengestellte Orchester, für die beiden Solisten: den Geiger Anatol *Knorre* (der seine Suite sogar auswendig vortrug) und die Pianistin Polyxene *Mathey*, von der ich noch ein D-dur-Konzert des Wilhelm Friedemann Bach hörte: ein sehr charakteristisches, sehr zwiespältiges Werk dieses angeblich »genialsten« Sohnes des großen Vaters — sicherlich war er auch als Musiker der unglücklichste, das eigentliche Opfer des Stilwandels seiner Zeit, hin und her gerissen zwischen gelehrt und galant, ohne je ganz festen Stand zu finden. Polyxene Mathey sucht das leere Figurenwerk, das barocke Verzierungswesen zu beleben, sie spielt mit cembalistischer »Trockenheit« und holt im Schlußsatz aus dem Provinzialen und Nervösen die pergolesianischen Wendungen geistreich heraus.

Alfred Einstein

* * *

»Fausts Verdammung«

Bezeichnend für Berlioz ist, daß ihn Goethes Faust-Dichtung schon früh beschäftigte und ihn zur Komposition der »Acht Szenen aus Faust« (op. 1) veranlaßte. Das Thema ließ ihn auch weiterhin nicht in Ruhe. Nach zwei Jahrzehnten, auf einer Konzertreise durch Österreich-Ungarn und Deutschland, verarbeitete er die Faust-Szenen zur größer und persönlicher gestalteten dramatischen Legende »Fausts Verdammung«. Das von ihm selbst geschriebene Textbuch ha nur noch äußere Berührungspunkte zur Dichtung Goethes, bringt in der komponierten Gestaltung vielmehr die eigene faustische Künstlersehnsucht zur Darstellung. Abgesehen von dem absoluten Musikwert der »Damnation« liegt in diesem starken Selbstzeugnis der bleibende Wert des Werkes.

Die Aufführung der Berliner Singakademie unter *Georg Schumanns* Leitung erfüllte an sich gewiß schon einen künstlerisch guten Zweck, wenngleich sie dem Ideal nicht ganz nahe kam. In einzelnen Sätzen klanglich ausgezeichnet, geriet das Ganze etwas in ermüdende Breite und ließ die so nötige dramatische Spannwirkung und Verve vermissen. Wahrscheinlich ist das heutige Publikum auch nicht mehr schwärmerisch genug, um derartig riesigen romantischen Exkursionen, und seien sie von einem Genie, mit innerer Anteilnahme lange zu folgen. Man wird sich entschließen müssen, das Werk nur gelegentlich vollständig, sonst aber lieber bruchstückweise aufzuführen. Etwa als Torso, der die Gretchen-Szenen, den musikalisch reichsten Teil der Legende, ganz enthält, im übrigen sich aber auf wenige charakteristische Stücke beschränkt. An der Berliner Neueinstudierung und Wiedergabe waren als Mitwirkende noch beteiligt: das Philharmonische Orchester und die Solisten: *Charlotte Boerner*, *Alfred Wilde*, *Albert Fischer* und *Josef M. Hauschild.*

Orchesterkonzerte

Gastdirigenten am Führerpult der Philharmoniker. Der hervorragendste unter ihnen war zweifellos *Issai Dobrowen*, dessen lebendiges Musikantentum ja bekannt ist. Man hat seit langem nicht mehr Strawinskijs Feuervogel-Suite so fein und präzis und so schwebend im Klangzauber vernehmen können. Nach der voraufgehenden Manfred-Ouvertüre Schumanns spielte *Frances Nash* das Chopinsche e-moll-Konzert sehr sauber und im Aufbau sicher, vielleicht wohl um eine Nuance zu kühl für die deutsche Rezeptivität. — *Dobrowens* exzellente Fähigkeit zu begleiten war hier und noch an einem weiteren Abend in der Philharmonie zu erkennen, an dem *Wilhelm Kempf* das erste, vierte und fünfte Klavierkonzert von Beethoven aufs Programm gesetzt hatte und mit glänzender Bravour und innerer Spannkraft durchführte. Unter den jüngeren Pianisten machen ihm das wohl kaum viele in dieser durchgehaltenen Höhe der Gestaltung nach. Technisch betrachtet, bliebe allerdings zu wünschen, daß *Kempff* sein weichlich dünnes Piano noch konzentrierter fassen möge.

Zwei Dirigenten-Anwärter standen vor dem Philharmonischen Orchester mit passablem Gelingen. *Dr. W. Meyer-Giesow* dirigierte auswendig und in wachsamer Leitung des Spiels, Bruckners vierte, romantische Sinfonie. Ein hinreißender Zug ging zwar von seiner Interpretation nicht aus; aber er erfreute jedenfalls durch ein solides und zielbewußt ausgeübtes Können und ging mit spürbarer Liebe in Bruckner auf. Das darauf folgende Brahms-Konzert in B-dur spielte *Elly Ney* außerordentlich groß und stark, aus innerem Erlebnis heraus, wie es zurzeit bei Pianistinnen eine Ausnahme bedeutet. — *Joanidia Sodré*, die mit den Philharmonikern u. a. Bizets Suite »L'Arlesienne« aufführte, ließ bei aller jugendlichen Unreife doch ein Naturtalent erkennen, das den lebendigen Musikdrang nach außen projizieren, auf einen vielköpfigen Klangkörper übertragen kann. Eine Persönlichkeit durfte man noch nicht erwarten.

Zwei Orchesterkonzerte des nicht gerade belangvollen Dirigenten *Dr. F. M. Gatz* sind wegen der dabei beteiligten guten Solisten erwähnenswert. Im ersten war es *Francis Aranyi*, der mit dem Mendelssohn-Konzert sich als Geiger von Klasse erwies. Acht Tage später spielten *Alexander Schmuller* (Prokofieff: Violinkonzert D-dur) und *Leonid Kreutzer* (Liszt: Es-dur-Konzert), beide in technisch und musikalisch bester Form. — Die bemerkenswert gediegenen Sonntagskonzerte des Berliner Sinfonieorchesters ließen kürzlich zwei ausländische Gastdirigenten vor die öffentliche Kritik treten. Der Tscheche *Vladislav V. Sack* kam von beiden am besten weg. Er dirigierte Werke von Smetana, Dvorak, V. Novak usw. mit anerkennenswerter Beherrschung des Klangapparates und musikantischer Belebtheit der Materie. Der aus Riga stammende, auch mit ziemlich konventionellen Kompositionen (Turandot-Ouvertüre, Ukrainische Suite) debutierende *Marc Lavry*, ein noch junger, anscheinend begabter Musiker, ließ wenigstens keine Enttäuschung zurück.

Kammermusik und Violine

Den dritten Abend des in seiner musikalischen Intensität stets bewundernswerten Busch-Quartetts (Dvorak, Schubert, Beethoven) nennt man mit gebührendem Respekt. Das *englische Brosa-Quartett* gab in kurzer Folge drei Konzerte, mit klassischem, romantischem und einem neuzeitlichen Programm (Debussy, Hindemith, van Dieren). Das Quartett des letztgenannten Komponisten, von dem die Brosa-Vereinigung schon im November ein hier kurz charakterisiertes, anderes Streichquartett erstmalig aufführte, entging mir diesmal. Das ebenso überlegene wie diskrete Ensemblespiel der Künstler fand allgemeinen Beifall.

Im Zeichen stärksten Interesses stand der Sonatenabend von *Josef Szigeti* und *Béla Bartók*. Zwei Meister ihres Instrumentes, zwei Persönlichkeiten und doch im gemeinsamen Musizierimpuls aufgehend. Nachdem Szigeti Bachs Solosonate in g-moll klassisch schön gespielt und Bartók mit seinen »Neun kleinen Klavierstücken« (1926) das Entzücken der Kenner erregt hatte, kam die zweite Violinsonate Bartóks als Gipfelleistung des Konzertes zum Vortrag. — Als ein Violinspieler von hohem technischen Können und musikalisch guter Haltung wird mir *Ljerko Spiller* geschildert.

Klavierabende

Ignaz Friedmann ist mit zwei Klavierprogrammen in Berlin gewesen. Am ersten Abend begann er mit der souveränen Darstellung der Händel-Variationen von Brahms, um dann über den Schumannschen Carnaval hinweg zu seiner eigentlichen Domäne, zu

Chopin zu kommen, dem er sein erfolgreich absolviertes nächstes Konzert ganz widmete. Wie der heute ausgereift dastehende Friedmann, musiziert auch der hochtalentierte *Stephan Kovács* aus der Perspektive besten Virtuosentums. Er spielte die selten vollständig zu hörenden zwölf »Etudes d'exécution transcendante« von Liszt ungewöhnlich bravourös und tonpoetisch stark erfühlt und erfüllt. Sehr angenehm überraschte auch *Clifford Curzon*, ein Spieler von perfekter Sicherheit und ursprünglichem Elan (Beethoven, Schubert usw.). *Hermann Drews*, der ein Beethoven-Programm gehaltvoll ausdeutete, und der für Mozart und Brahms anerkennenswert zureichende Hans Bork, sind vorwiegend im Musikalischen wurzelnde Begabungen, wie auch der von Jahr zu Jahr wachsende *Iwan Engel*. Der Cembalo-Abend von *Erwin Bodky* war von Erfolg gekrönt. Eine Reihe von Pianistinnen in gestufter Folge: *Alice Landolt* erreichte in einer Sonntagsmatinee für den Bechstein-Stipendienfonds mit Bach, Chopin (24 Préludes) und der Appassionata Beethovens wieder das an ihr bekannte, ernste künstlerische Niveau. Von *Adi Bernard* hörte ich den Schlußteil, sehr fein und persönlich gespielte Nocturnes von Chopin. Diese junge Pianistin genießt mit Recht schon einen zunehmenden Ruf. Die rassige Polin *Rosa Etkin* (Brahms: Paganini-Var.) und *Felicitas Reich*, eine andere Schülerin Mayer-Mahrs, sind mit ermunterndem Lob zu nennen. Unter einem gewissen Vorbehalt schließlich noch *Ilse Marén*, deren impulsechtes Spiel noch technische Unsicherheit aufwies, dann die mit guten Anlagen zu Hoffnungen Anlaß gebende *Irene Schnering*, und die junge Bertram-Schülerin *Margarita Jolles*, deren schöne Klaviersicherheit nur noch der reiferen persönlichen Haltung bedarf.

Sängerinnen

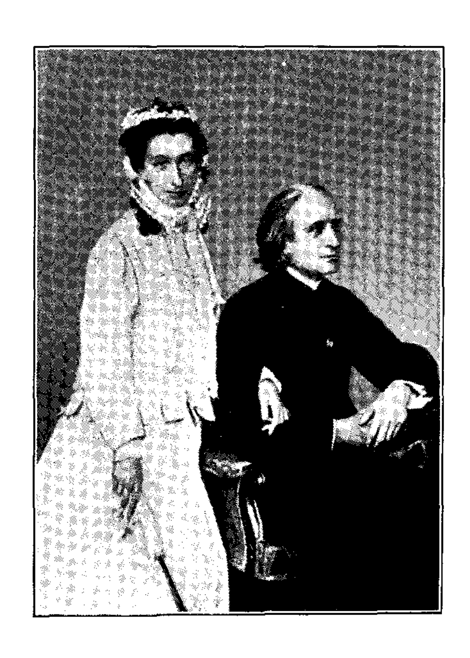
Für Gesangsgrößen braucht man gewiß nicht besonders einzutreten. Aber ihre Kunst ist als etwas Positives festzuhalten und als Maßstab der Bewertung unentbehrlich. *Maria Ivogün* sang eine hübsche Liederfolge unter dem Titel »Von Frühling und Nachtigallen« und sang sie wirklich wie eine von anderen Singvögeln unerreichte Nachtigall. Die Größe von Frau *Mysz-Gmeiner* äußerte sich wieder in der ergreifenden Innerlichkeit, mit der sie Schuberts »Winterreise« zum Erlebnis machte. Auch *Emmi Leisner* gab in alten Arien von Marcello, Martin und Händel stilistisch und stimmlich reife Gaben. Bei der Pariser Operndiva *Ritter-Ciampi* ließ der Reiz einer edlen künstlerischen Kultur über schon bemerkbar werdende Alterserscheinungen (hartes Forte usw.) ihres im Piano noch bezaubernd leichten Soprans hinweghören. Der Sopran von *Isabel Ghasal*, eine Stimme von Substanz und Tonsicherheit (bis auf einen leichten Kehldruck bei Steigerungen) gab sich in altitalienischen Arien am vorteilhaftesten. Den jungen Nachwuchs vertraten ein paar aussichtsreiche Talente: *Edith Wolf*, deren heller Sopran schon guten Sitz und schöne Leuchtkraft besitzt, aber noch durch ein reicheres Vortragsvermögen gehoben werden kann; dann *Else Flohr*, die mit kleinen, aber klug behandelten Klangmitteln begabt, schon beachtenswerte Koloraturfähigkeit besitzt und sympathisch im Vortrag wirkt; ferner die in kleineren Grenzen zureichende Sopranistin *Käthe Mirus-Schmidt*, die mit einer stimmlich vortrefflichen Altistin, *Eva Knopf*, einen Lieder- und Duettenabend gab, und endlich *Frieda Dierolf*, welche mit ihrem ungewöhnlich reichen und klangschönen Altmaterial bei fertiger, lockerster Tongebung noch ganz andere Wirkungen als letzthin erzielen wird.

Karl Westermeyer

OPER

AACHEN: Die Oper hat sich in zäher Arbeit durch die widrigen Verhältnisse der Zeit zu Ansehen und erhöhter Bedeutung durchgearbeitet. Entscheidend war hierfür die energische Führerleistung des Intendanten *Heinrich K. Strohm*, der, auf gute Mitarbeiter gestützt, eine Reihe von günstigen Engagements tätigen konnte. Die geschäftliche Grundlage des Theaters ist gesund, der städtische Zuschuß von 800 000 Mark ist für Aachen zwar relativ hoch, dennoch niedriger als der anderer Theater gleichen Ranges. Die Besucherzahl ist so hoch, daß durchschnittlich 80% aller Plätze besetzt sind. Besonders günstig haben sich die Beziehungen zu dem benachbarten Holland entwickelt. Zu den geschlossenen Sonderveranstaltungen für Niederländer kommen jetzt in Sonderzügen die Besucher aus einer Reihe von Grenzstädten bis nach Eindhoven hin. Das Theater ist kaum in der Lage, allen Wünschen solcher geschlossener Vorstellungen nachzukommen. Bei dieser erfreulichen Lage wäre es falsch, den Ruf des Theaters durch Abbaumaßnahmen oder durch eine grundlegende Ände-







Cosima Wagner in früheren Jahren







Phot. A. v. Gross, Bayreuth

Cosima Wagner

(Aus R. du Moulin Eckart, Cosima Wagner)

rung der Wirtschaftsform (Verpachtung) zu gefährden. — *Heinr. K. Strohm* hat zu Anfang der Spielzeit ausdrücklich erklärt, daß er erst einmal Menschen in das Theater bringen wolle. Lohengrin, Hoffmanns Erzählungen, Verdis Don Carlos, Schwanda heben sich aus der Reihe des Gewöhnlichen heraus. Besonderer Erwähnung bedarf eine Festaufführung des Fidelio unter der musikalischen Führung des Oberleiters *Paul Pella*.

Die große Tat der Spielzeit aber ist neuerdings die Erstaufführung von *Alban Bergs* »*Wozzeck*«. Das Werk verlangt in der Originalbesetzung einen Orchesterapparat, der nur an größten Bühnen zur Verfügung steht. In Aachen wäre selbst der Orchesterraum zu klein gewesen. Erwin Stein hat nun die Instrumentation auf dreifache Bläser umgestellt. Die Zusammenziehung hat die volle Billigung des Komponisten gefunden. In Aachen wurde erreicht, daß das Verhältnis der Klanggruppen besser war als in Essen, wo die Streicher verhältnismäßig zu schwach besetzt waren. Die Aufführung war ein Triumph für das Werk und den anwesenden Komponisten. Seele des Unternehmens war *Paul Pella*, ein Kapellmeister von überragender Sachkenntnis, ein unermüdlicher Förderer des neuen Stils. Strohms Spielleitung führte die Linien straff und betonte das Unheimliche und Phantastische des Werkes. Überragend war *Richard Bitterauf* in der Titelpartie, ein musikalischer Sänger und überzeugender Darsteller. Die Rolle der Marie war bei *Alice Bruhn* in besten Händen. Die Bühnenbilder von *Helmut Jürgens*, vorbildlich in der szenischen Ökonomie, sind stilsicher und mit Feingefühl gestellt. Die Einstudierung ist in das Programm des 99. Niederrheinischen Musikfestes eingefügt worden. *W. Kemp*

ANTWERPEN: Während Brüssel mit seinem *Monnaie-Theater* mehr nach dem Pariser Vorbild arbeitet, kommt in Antwerpen die Zwischenstellung zwischen germanischer und lateinischer Kultur schon dadurch zum Ausdruck, daß diese Stadt zwei Opernhäuser am Leben hält: eine vlämische und eine französische, die zurzeit beide noch ein blühendes Leben fristen. Damit will nicht gesagt sein, daß nicht auch bei uns die überall herrschende Theaterkrise drohende Formen annimmt. Obwohl die *Königliche Vlämische Oper* die höchste Subvention erhält, leidet sie doch am meisten unter dieser Teilung, da die zugkräftigsten italienischen Opern ihr versagt bleiben. Einem Abkommen mit den Herausgebern zufolge hat das *Théâtre Royal* das alleinige Aufführungsrecht gerade jener Opernwerke, die zum Beispiel in Deutschland die Theaterkassen füllen. Mit ihrer verhältnismäßig kleinen Subvention kommt die französische Oper doch immerhin gut aus, da ihr Repertoire nur aus sogenannten Kassenstücken besteht: Puccini, Massenet und Gounod herrschen dort als Herren. Dagegen hat die vlämische Oper ein ungleich anspruchsvolleres Publikum. Ihr Repertoire ist daher fast ausschließlich auf die klassischen Werke und auf wertvolle Novitäten angewiesen. Ein Rückblick auf die verflossene Spielzeit zeigt, daß es zwei Wagnerwerke sind, die die höchste Aufführungszahl erreichten: die *Meistersinger* und *Tannhäuser*, unmittelbar gefolgt von *Carmen*, die hier wie überall ein unverwüstliches Leben treibt. Es ist bezeichnend für die Gesinnung unserer vlämischen Opernbesucher, daß der ganze Wagner — allerdings mit Ausnahme von *Rienzi* — jedes Jahr wieder in dem Spielplan erscheint. Geschlossene *Ring*-Aufführungen, mit dem holländischen Wagnertenor *Jacques Urlus*, bilden nach wie vor die Höhepunkte der Spielzeit. Auch *Tristan* und *Parsifal* stehen ständig im Repertoire. — Ferner gibt es hier eine große *Richard Strauß*-Gemeinde, die sich hauptsächlich nach dem Krieg herangebildet hat. Seit der erst spät erfolgten hiesigen Erstaufführung der *Salome* sind in rascher Folge *Rosenkavalier* und *Elektra* zur erfolgreichen Aufführung gelangt. Bis jetzt erfreuen sich diese Werke eines unverminderten Erfolges. Das letzte Jahr brachte die hiesige Erstaufführung von *Kreneks* »Jonny«. Das Werk verschwand aber nach wenigen Aufführungen völlig vom Spielplan.

Die letzten Wochen brachten, außer den gelungenen Neueinstudierungen von *Wagners* »Lohengrin« und *Verdis* »Otello«, die Erstaufführungen von *Wolf-Ferraris* »Sly«, das eine begeisterte Aufnahme fand, und von *Verdis* Spätwerk »Falstaff«, das in einer geradezu glänzenden Aufführung einen rauschenden Erfolg auslöste. Eines der Hauptereignisse der bisherigen Spielzeit bildete das erstmalige Auftreten von *Lotte Lehmann*. Sie sang den »Fidelio« in deutscher Sprache und wurde vom Publikum stürmisch gefeiert. Mit den Uraufführungen vlämischer Opernwerke hat unser Theater diesmal nicht viel Glück gehabt. Eine musikalisch zwar interessante, aber wegen eines unzulänglichen Textbuches

unmögliche Oper »Lara« von *Armand Marsick* brachte es nur zu ein paar spärlich besuchten Aufführungen. Einen Publikumserfolg erzielte die neue Oper »Rienk Jolhema« von *Moeremans*, die leider einem blutigen Verismo huldigt, den wir längst überwunden glaubten. — Für das künstlerische Niveau unserer Oper bleibt aber nach wie vor der ausgezeichnete erste Kapellmeister *Julius J. B. Schrey* verantwortlich. *Hendrik Diels*

BRESLAU: Als Uraufführung war die lyrische Komödie Puccinis »*Die Schwalbe*« (»La Rondine«) angekündigt, obwohl sie schon zwei deutsche »Uraufführungen« in etwas anderer Form erlebt hat. Hier wurde auf die bisher nur in Monte Carlo gezeigte erste Fassung des vom Komponisten vielfach veränderten, bald zur heiteren, bald zur tragischen Operette bestimmten Werkes zurückgegriffen. Das Buch lehnt sich in Gestalten und Handlung wohl an die »Bohème«, an die — »Fledermaus«, zuletzt aber sehr energisch an die »Traviata« an. Der erste (und beste) Akt ist ein kleines, zierliches Salonlustspiel für sich von aparter musikalischer Faktur, in der sich der »ariose« Puccini zum eleganten Plauderer gewandelt zu haben scheint. Der zweite Akt, im Bal Bullier, dem Pariser Grisetten - Dorado, spielend, macht lustigen Ensemble-Lärm, ohne von seinem Bohème-Übermut so recht überzeugen zu können. Der Dritte hat wieder etwas von der lässigen Grazie des ersten, verklingt aber plötzlich in einem melancholischen Schluß, der ohne stärkere lyrische Betonung und daher theatralisch unwirksam bleibt. Von *Hubert Franz* und *Hans Wildermann* (Bühnenbilder) im Stil des zweiten Empire scharmant inszeniert und von *Carl Schmidt-Belden* mit allem für Puccini notwendigen Brio dirigiert, hatte »Die Schwalbe« nach den beiden Vorderakten einen sehr freundlichen Erfolg, der dann nach dem müden Schluß merklich abflaute. *Erika Darbo* repräsentierte die ihr schon von Kiel her vertraute Titelrolle mit vollkommener Noblesse, gut unterstützt von den Tenören *Paul Reinecke* und *Willi Wörle* und der behenden Soubrette *Rose Book*, die als Lisette eine sehr nahe Verwandte der »Fledermaus«-Adele auf die Bretter zu bringen hatte.
In einer Neustudierung von Verdis »Maskenball« bewährte sich Hubert Franz erneut als geschmackvoller Regisseur, der zudem das noch von der alten päpstlichen Zensur her gründlich verwirrte Textbuch einigermaßen in Ordnung und den historischen Tatsächlichkeiten, um die es sich hier handelt, näher gebracht hatte, wobei ihn Wildermanns monumentale Bühnenbilder kräftig unterstützten. *Hans Oppenheims* Stabführung war beinahe kammermusikalisch vornehm, entbehrte also des energisch zupackenden Temperaments, ohne das die »rabbia« der Verdischen Partitur nicht zu ihren Wirkungen gelangen kann. Im Mittelpunkt der Aufführung stand der »Fürst« Willi Wörles in starker, wahrhaft königlicher Haltung. *Ingeborg Holmgrens* Amelia empfahl sich durch fein abgetönten Gesang, dem freilich die echte dramatische Blutfülle fehlt. *Rose Book* als Page, *Herta Böhlke* als Zigeunerin schöpften die Schlagkraft der Melodik bis ins letzte aus. *Erich Freund*

FRANKFURT a. M.: Nachzutragen eine Neueinstudierung der guten alten »Afrikanerin« von *Meyerbeer*, die ja nun schwer mehr zu retten ist; die Staats- und Herzensaktion hat samt ihrer vom Film tausendfach eingeholten Maschinerie alles Interesse verloren, zur Musikoper langt die Musik nicht; warum also? Ein paar schöne Stücke sind darin: die Vascoarie, die man von Carusos Stimme nicht mehr trennen kann, das exotische Lied der Selica, das merkwürdig deutlich den Ton der zweiten Aidaarie in sich hat; auch Neluscos Adamastorballade. Für einen Opernabend ist das zu wenig; die Gehalte der Afrikanerin haben außerhalb des Werkes, beim frühen Wagner, bei Verdi in die Geschichte gefunden und sind als solche nicht rekonstruierbar, es sei denn gelegentlich im Konzert. Der pompösen Weitläufigkeit suchte man durch den Rotstift beizukommen; die Ines fiel ihm fast gänzlich zum Opfer, der Schluß ward sehr verbogen; die Operntrümmer, die blieben, sind nicht aktueller als die totale Leiche. Dazu eine nicht allzu splendide, auch musikalisch nicht splendide Aufführung; sehr schön nur Frau *Gentner-Fischer* und Herr *Gläser*. Man will dem zurückgebliebenen Publikum, was es möchte, also große Oper geben; jedoch das Publikum möchte gar nicht — sonderbare Opernkrise. — Zu Fastnacht stürzte man sich in historische Unkosten und grub die erste Operette von Johann *Strauß* aus; Indigo, oder Ali Baba oder die vierzig Räuber. Der Intendant *Turnau* inszenierte das selbst mit viel Sorgfalt als Revue; Girls in Büstenhaltern hüpfen auf einer Rampe dicht ans Publikum,

indische Bauten nicken sich zu am Ende des ersten Aktes, und im letzten erscheint ein transparentes Wien, Stefansdom und Riesenrad, über dem blauen Ozean: Prolegomena zukünftiger Operetteninszenierungen, die freilich die Werke, deren sie sich bemächtigen, erst Tairoff gleich zerschlagen und dann die Bruchstücke zusammenmontieren müßten; solange man eine Operette im Zentrum intakt läßt, widerstreitet sie der richtig gedachten Inszenierung und macht die abenteuerlichste Konstruktion zum mittleren Kunstgewerbe; also, wer wagt es? Erschwert wird es durch die Musik, die trotz einiger hübschen Stellen und obwohl sie durch ein paar Straußische Paradestücke bereichert ward, doch offensichtlich nicht zum Inspirierten aus seiner Hand zählt; mehr noch erschwert durch das infernalisch dumme Textbuch, dessen Absurdität man schon grandios übertreiben müßte, um Funken daraus zu schlagen — es ist, als ginge Ferdinand Raimund unter auf der ersten elektrischen Ausstellung. Mit einem Wort, man soll lieber Offenbach spielen. Musikalisch gab es *Steinberg* sehr hübsch mit einer Art von gedämpftem Elan, der der makabren Lustigkeit wohl ansteht; sonst kam das Gute aus dem Tanz, während es den Solisten großen Teiles an Leichtigkeit von Stimme und Spiel gebrach. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

HAMBURG: Die Stadttheater-Oper hat — seit Wochen belastet durch die Mühen zu Kreneks »Orest« — den müden Anteil am Spielplane durch die Gastspiele von Nanny *Larsen-Todsen* (in drei »Ring«-Stücken) und von Maria *Ivogün* (als Zerbinetta in der »Ariadne«-Oper) erfolgreich belebt. Daß man dort — wenn auch nur in der Sonntag-Mittagstunde — einen spekulativen Rundfunk-Reißer, stofflich und musikalisch von einem hiesigen Siegfried *Scheffler*, der das Ganze »Varieté für Orchester« benennt, in choreographischem Aufputz (bei Kürzung des »Konzert«-Umfangs) herausstellte, ist verwunderlich genug aufgefallen; die Zumutung wurde von einigen Tagesblättern kritisch gar nicht beachtet; aber dies unterernährte Lebewesen, für ein eigentliches »Publikum« betriebsam gefertigt, hat — szenisch sogar hemdärmelig gestützt, auch seitens des Sprechers Intendant Sachse — eine anspruchslose Gefolgschaft doch gefunden. *Wilhelm Zinne*

KÖLN: Nach den Bühnen in Leipzig und Bremen hat nun auch Köln »Die baskische Venus« des hier lebenden *Hermann Hans Wetzler* aufgenommen. Der Komponist hat eine Stelle neu gefaßt, es wurden bereits eingeführte Striche wieder aufgemacht, und eine sorgfältige Vorbereitung tat alles, um dem Autor eine musterhafte Darstellung zu gewährleisten. Konnte so auch nicht die im ersten Teil mehr episodische, immerhin kontrastreiche Führung der Handlung gerafft werden, so blieb doch die starke Wirkung einzelner Szenen nicht aus, und die dramatisch-musikalische Geschlossenheit des Schlusses war einleuchtend. Wetzlers musikalische Bühnenassoziation scheint nicht gerade ursprünglich und tief charakteristisch, aber seine bewegte Schilderung, die Meisterschaft sinfonischer Untermalung erweist sich auch an diesem Opernerstling. Seine Tonsprache ist idealistisch und klangpathetisch, das instrumentale Können reicht an Richard Strauß heran und über ihn hinaus, dennoch sind klug die Erfordernisse der menschlichen Stimmen beachtet. Die schwungvolle Leitung unter Eugen Szenkar, die glänzende szenische Aufmachung unter Erich Hezel (Bühnenbilder von Eduard Löffler) und prächtige Sänger wie Elsa Förster, Ventur Singer und Gerhard Hübsch brachten den Erfolg. Die schon in Konzertsälen bekannt gewordenen Baskischen Tänze fanden auch als Ballettleistung besonderen Beifall. Dekorative Ausstattungen wie in Schwanda, Galatea und Venus wird sich unsere Bühne in Zukunft freilich kaum noch leisten können. Zu erwähnen ist sonst noch eine Neueinstudierung von — Mignon, die Fritz Zaun sauber und geschmackvoll besorgte. Die Opernschule der Hochschule für Musik machte in einer wohlgelungenen Aufführung mit der komischen Oper »Die Schneider von Schönau« von Brandt-Buys bekannt. *Walther Jacobs*

MAILAND: Die Scala hat als erste Neuheit *La via della Finestra* von *Zandonai* gebracht. Dieses schon vor einigen Jahren anderswo aufgeführte Werk war für die Scala neu. Das Libretto ist dem »Vaudeville« »Une femme qui se jette par la fenêtre« von Scribe entnommen und stammt von G. Adami. Ich erkläre offen, daß es sich eigentlich nicht der Mühe lohnte, die Albernheit, auf der das Lustspiel des französischen Schriftstellers beruht, in einem Werk des 20. Jahrhunderts wiederaufleben zu lassen. Immerhin hat Zandonai verstanden, interessante Musik zu komponieren. Ich möchte diese Oper vielleicht sogar für die beste von Zandonai nach »Francesca«

halten, weil die persönliche Art der Ausdrucksweise des Verfassers sowohl im harmonischen Gefüge als auch in der Stimmlinie und in der instrumentalen Färbung hier mehr zutage tritt als in vielen anderen seiner Werke. Zandonai liegt das lyrisch-sentimentale Genre viel mehr als das scherzende. Tatsächlich sind die Momente von lyrischem Charakter diejenigen, worin sich seine musikalische Sprache erhebt und erhellt. Der komische Teil entbehrt dagegen oft der unmittelbaren Fühlungnahme mit der szenischen Wechselfolge und der Musik. Die Oper errang Beifall. Der junge Kapellmeister F. Calusio stand zum erstenmal am Dirigentenpult der Scala, besitzt sämtliche Vorzüge der Schule Toscaninis: Genauigkeit, Wärme, Sicherheit und starke Befähigung zur unmittelbaren Übertragung seiner Gefühle auf andere. Als geborenem Musiker ist dem jungen Kapellmeister eine glänzende Zukunft sicher. Calusio hat bereits in anderen bedeutenden Theatern und in großen symphonischen Gesellschaften dirigiert. Das Publikum spendete ihm bei seinem ersten Erscheinen warmen Beifall; auch machte Fräulein Favero, die über eine vortreffliche Stimme verfügt, einen vorzüglichen Eindruck. *Lodovico Rocca*

MAINZ: Über dem Mainzer Stadttheater schwebt seit Beginn der laufenden Spielzeit das Schwert des Damokles. Man erstrebt Abbau, eine reformatio in capite et membris. Die Oper soll von Darmstadt aus versorgt werden. Mainz soll lediglich das Schauspiel, höchstens noch ein Operettenensemble behalten. Das lassen sich die Bürger der Stadt Mainz, die nicht nur eine der ältesten Kulturstätten des Hessenlandes, sondern des Reiches ist, so kurzerhand nicht gefallen. Eine Erregung der theaterliebenden Kreise ist nicht zu verkennen. Man hofft auf eine befriedigende Lösung. Zunächst hat die Stadtverwaltung einmal dem ganzen Orchester gekündigt, um, wie man diesen, mit sehr gemischten Gefühlen aufgenommenen Schritt begründet, »freie Hand« zu bekommen. — Man hat die laufende Spielzeit mit »Tannhäuser« eröffnet, wobei Johanna *Busch* eine prächtige Elisabeth bot und der neue Bassist *Görlich* sich als vortrefflicher Sänger — dunkelgefärbtes, tragkräftiges Organ — erwies. *Schürmann* als Tannhäuser stimmlich glänzend und im letzten Akt von hinreißender Gestaltungskraft. In »Jenufa« bot Charlotte *Massenburg* eine psychologisch feine Nachfühlung der Muttertragödie. — Gelegentlich der Musikpädagogischen Tagung des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler führte Hans *Pfitzner* selbst seinen »armen Heinrich« vor, den er vor bald 40 Jahren hier — an gleicher Stelle — uraufführte. Der Heldentenor *Schürmann* bot den zahlreichen Gästen eine abgerundete, dramatisch und gesanglich vornehme Leistung.

Die javanische Sängerin Jovita *Fuentes* hatte als Butterfly ob ihrer mimischen Gestaltungskraft und ihres wohlkultivierten Gesanges starken Erfolg. — Paul *Breisach* und Kapellmeister Heinz *Berthold* teilen sich in die Oper. Die Regie führt mit bewährter Hand *Weißleder*. — In letzter Zeit kamen *Korngolds* »Violanta« und Kurt *Weills* »Der Zar läßt sich photographieren« mit Erfolg heraus. Intendant *Klitsch* hat keinen leichten Stand. Auf der einen Seite soll gespart werden, auf der anderen verlangt man künstlerisch hochstehende Leistungen. Den staatlichen Zuschuß von 1 700 000 Mark, den das »Darmstädter Landestheater« erhält, wünscht man auf die *beiden* Städte Mainz und Darmstadt verteilt, weil man die Berechtigung zu einem »Landestheater« zumal in einem so kleinen Staat wie Hessen, nicht einsehen kann.

Ludwig Fischer

NEAPEL: Die Spielzeit der San Carlo-Oper ist lehrreich für die Erkenntnis vom Theaterwesen und Publikum. Man hat den Mißerfolg, den die Kasse mit der Götterdämmerung erlitten hat, auf die ausländische Musik geschoben. Nun hat sich aber dieser Mißerfolg bei zwei italienischen Ausgrabungen in gleicher Stärke wiederholt. Weder Rossinis »Italienerin in Algier« noch Verdis »Simone Boccanegra« (in der Verdi-Boitoschen Umarbeitung von 1881) haben anzuziehen vermocht. Es folgte dann die Erstaufführung von Ildebrando Pizzettis »Deborah und Jaele«, dessen Uraufführung 1922 in Mailand stattgefunden hatte. Auch hier ein reiner Achtungserfolg. Bevor nun die San Carlo-Oper zur Uraufführung von Franco Alfanos »Ultimo Lord« schreitet, hat sie ein Recht, zu fragen: Was will das Publikum? — Darauf geben Antwort die vollen Häuser von Aida, Troubadour und Butterfly. Es ist das Thema, das Paul Bekker im Februarheft der »Musik« behandelt hat, ohne die 70—80 Opern des Traditionsspielplans kann auch das sogenannte Zeittheater nicht auskommen. Dazu gesellt sich das wirtschaftliche Moment. Die Höhe der Prominentengagen zwingt zu Preisen, die das

Publikum nur zahlt, wenn es genau weiß, was ihm bevorsteht. Daher das Scheitern aller Experimente, zu denen die meisten Novitäten gehören. *Maximilian Claar*

ROM: Die königliche Oper hat nach einem großen Erfolg mit der Wiederaufnahme des Falstaff von Verdi die Erstaufführung von »Arianne et Barbebleu« von *Dukas* gebracht. Es sind in Rom 19 Jahre vergangen, seit die französische Moderne mit Debussys »Pelleas und Melisande« im selben Theater zu Worte kam. Das beweist schon, daß hierfür wenig Begeisterung vorhanden war. Das Publikum hat sich mit Hochachtung gelangweilt. *Maximilian Claar*

ROSTOCK: Die Rostocker Bühne, wo die Kunst Wagners mit Ernst und Eifer gepflegt wird, nahm die Gelegenheit wahr, im Rahmen einer Gesamtaufführung des Rings nach Eintreffen der Todesnachricht aus Bayreuth den Siegfried-Abend zu einer Gedächtnisfeier zu gestalten. Professor Dr. Golther sprach vor Beginn der Vorstellung Gedenkworte, die in kurzen Zügen die unermeßliche Bedeutung der Frau von Tribschen und Wahnfried, der Herrin von Bayreuth für die Vollendung der Vertonung des Rings, für das Zustandekommen und die Fortführung der Festspiele hervorhoben. Die wundersamen Beziehungen zwischen dem 3. Akt des Siegfried und dem Siegfried-Idyll rücken in ganz neue Beleuchtung, wenn wir wissen, daß der Streichersatz vor und zu Brünnhildes Worten: »ewig war ich, ewig bin ich«, ursprünglich kammermusikalisch als rein persönliche Huldigung für Cosima entstand. So wurde die Siegfried-Aufführung dem Andenken an die hohe Frau geweiht, die mit Werk und Wiedergabe aufs tiefste und innigste verwuchs. Auf die einfachste und gerade deshalb eindrucksvollste Art erfüllte Rostock eine Ehrenpflicht: Meister und Meisterin, wie es im Tagebuch einmal heißt, in Leben und Tod »ungetrennt, ewig einig« beisammen. *W. G.*

SALZBURG: Im hiesigen Stadttheater wurde von Schauspiel- und Operettenkräften die »Dreigroschenoper« von Brecht-Weill zur Erstaufführung gebracht. Man vermißte etwas von der kabarettartigen Leichtigkeit, die das Werk erst eigentlich genießbar macht. Doch gab es einige recht gute Einzelleistungen. Nachdem die Aufführungen wiederholt von oppositionslustigen nationalistischen Elementen gestört wurden, erließ die Polizei das Aufführungsverbot. *Roland Tenschert*

STUTTGART: In der Oper zeigt sich die Tendenz, im Spielplan den früher fest eingebürgert gewesenen Werken wieder mehr Raum zu gönnen; man frischt den Corregidor auf, auch Margarete leitet ein Gastspiel *Baklanoffs* ein (Mephisto), man pflegt nach Möglichkeit Verdi (Falstaff), versäumt aber sehr zu Unrecht den Meister, auf den es in erster Linie ankommt: Mozart. Neu war für Stuttgart, so seltsam es klingen mag, »Die Geschichte vom Soldaten«, an der zarte Gemüter Anstoß nehmen zu müssen glaubten, wobei sie wegen einiger kräftiger Dissonanzen sich in heftigen Widerspruch hineinpfiffen. Daraus entwickelte sich ein Theatersensatiönchen, das aber ohne ernstere Folgen verlief. Warum sollte auch Stuttgart, das doch sonst brav dem gemäßigten Fortschritt huldigt, sich vor aller Welt blamieren? *Alexander Eisenmann*

WIEN: Die Erstaufführung des »Wozzeck« wird in der Wiener Opernchronik als bedeutsames Datum fortleben. Es war ein großer, überwältigender Erfolg, wie ihn niemand erwartet hätte. Mag sein, daß die erregte Dramatik des Büchnerschen Fragmentes ihren gewichtigen Anteil an der durchschlagenden Wirkung hatte; das ändert nichts an der Tatsache, daß das Publikum auch auf die Musik entschlossen eingegangen ist. Willig ließ man sich von den neuen musikalischen Werten packen, und das Bewußtsein, sie zu erkennen und zu verstehen, führte schließlich zu einer förmlichen Selbstberauschung am Erfolg. Mit dem Werk triumphierten aber auch das Operntheater, der neue Direktor Clemens *Krauß* und seine künstlerischen Mitarbeiter. Sie haben eine wahrhaft vollkommene Aufführung zustande gebracht; Resultat emsiger, monatelanger Probenarbeit, bei der dann letzten Endes doch die spontane künstlerische Beschwingtheit den Ausschlag gab ... Krauß hat seine Interpretation im allgemeinen auf einen mehr lyrischen Grundton gestimmt. Damit zieht er, sehr richtig und künstlerisch empfindend, die Aufmerksamkeit vom Nur-Theatralischen entsprechend ab und lenkt sie aufs Psychologische hin, öffnet so am besten — mit einer Behutsamkeit, die an sich schon Poesie enthält — die »klingenden Räume« der Seele, die Pforten zu allem Vagen, Chaotischen, wie es sich in der Musik kristallisiert, und gewinnt endlich auch den Hörer am leichtesten für alles Akustisch-Fremde. In bewußtem Gegensatz hierzu ent-

faltet *Wallersteins* Regie stärkste Aktivität und zeigt, wie hart im Raum die dramatischen Gedanken aufeinanderstoßen. *Strnads* prächtige Bühnenbilder folgen gleichermaßen den Intentionen des Dirigenten wie des Regisseurs: sie sind naturalistisch mit einer den Naturalismus gleichzeitig aufhebenden Komponente. An der Spitze des braven Fähnleins ausgezeichneter Darsteller, steht Josef *Manowarda* als Wozzeck. Mit besonderem Geschick weiß er seinen fülligen Belkanto- auf den singenden Sprechton dieser Oper umzustellen, ohne je wirklich ins Sprechen oder Schreien zu geraten. Und in seinem Spiel drückt sich höchst überzeugend jene sozusagen passive Aktivität des Titelhelden aus, der als das Objekt innerer und äußerer Übermächte mehr gelebt wird, als daß er lebte. Marie, seine Partnerin, ist Rose *Pauly*. Hochmusikalische Künstlerin und interessante Charaktersängerin mit starkem naturhaften Einschlag. Den häkeligsten Intonationen und gewaltsamsten gesanglichen Spannungen weiß sie immer noch einen leuchtenden Ton abzutrotzen. Ausgezeichnet ist *Wiedemann* als Doktor. Er stellt den wissenschaftlichen Monomanen in eine spukhafte, gespenstige Atmosphäre und schafft eine aparte, scharf gezeichnete Figur, aus deren Fugen konzentrierter E. T. A. Hoffmann'scher Novellenstoff durchzusickern scheint. Ausgezeichnet ist ebenso Herr *Maikl* als Hauptmann, der seinen runden Kommißbrotschmerbauch mit gemütlicher Würde trägt und aus höchster Tenorlage die exponiertesten Spitzentöne mit unfehlbarer Treffsicherheit herabholt.

Heinrich Kralik

KONZERT

ANTWERPEN: Das Rückgrat des Antwerpener Musiklebens sind die Sinfonie-Konzerte der *Koninklijke Maatschappij van Dierkunde* und diejenigen der *Maatschappij der Nieuwe Concerten* mit ihren großen Orchesterabenden. Erstere werden geleitet von *Flor Alpaerts*, dem ausgezeichneten vlämischen Dirigenten. In letzter Zeit brachte er an Uraufführungen eine prachtvolle eigene sinfonische Dichtung »*Uilenspiegel*« und eine »Tragi-komische Fantazie« von *Jozef Schampaert*, und an wertvollen Novitäten für unsere Stadt: *Respighis* »Fontana di Roma« und *Bruckners* Siebente Sinfonie. Aus seinen Programmen seien ferner noch hervorgehoben: »Der glorreiche Augenblick« und »Christus am Ölberg«, und eine schöne Aufführung von Liszts »Dante-Sinfonie«. Eines Konfliktes zwischen der Direktion und den Orchestermusikern zufolge sind diese wertvollen Konzerte leider bis auf weiteres unserem Musikleben entfallen.

In den *Nieuwen Concerten*, die von *Lode de Vocht* vorzüglich geleitet werden, hörten wir die hiesigen Erstaufführungen von *Zoltan Kodalys* »Psalmus Hungaricus« und von *Honeggers* »Judith«, die unter Mitwirkung des hervorragenden *Cecilia*-Chores zu nachhaltiger Wirkung gebracht wurden. Eine *Sinfonia Breve* von *Aug. Baeyens*, einem jüngeren vlämischen Komponisten, wurde erfolgreich aus der Taufe gehoben. Ferner brachten diese Konzerte die Wiederholung von *Respighis* »Pini di Roma«, *Strauß'* »Heldenleben«, *Scrjabins* »Divine Poème« und *De Fallas* Tänze aus dem Ballett »El Sombrero de tres Picos«. Das Hauptereignis im Rahmen dieser Konzerte bildete eine großzügige Aufführung von *Beethovens* »Missa Solemnis«, unter Mitwirkung hervorragender Solisten.

Hendrik Diels

BUDAPEST: Obzwar die wirtschaftliche Ebbe sich auch im Konzertleben sehr unangenehm bemerkbar machte, kamen in der ersten Saisonhälfte ziemlich viel Werke zeitgenössischer Komponisten zu Worte. So brachten die Philharmoniker an jedem ihrer Abende etwas »Modernes«. Gleich am ersten Abend die erste Suite von *Béla Bartók*. Das originelle, echt ungarisch empfundene, jugendlich stürmisch temperamentvolle Werk, das einen glanzvollen Auftakt seines Heldenlebens bedeutet, erweckt immer aufrichtige Begeisterung. Unter *Dohnányis* Dirigentenstab kam sowohl dieses, als auch die über drei Nationalthemen scherzoartig kunstvoll gewobene »Festouvertüre« von *Dohnányi* restlos zur Geltung. Im zweiten Konzert hörte man *Tochs* Märchenvorspiel aus der »Prinzessin auf der Erbse«, ein bizarres Stückchen, das, aus seinem Zusammenhang herausgerissen, wenig Anklang fand. Das nächste Konzert brachte die Uraufführung einer Rhapsodie für Geige und Orchester von *Béla Bartók*. Mit der nicht sehr wirksamen Solostimme dieses folkloristisch interessanten, doch ziemlich unfreundlichen Stückes mühte sich *Zoltán Székely* redlich, doch erfolglos, ab. Ein thematisch nicht originelles, wenn auch im üblichen Sinne gut instrumentiertes »Präludium und Scherzo« von *R. Kókai* durfte ebenfalls aus der Taufe gehoben werden. Am selben Abend erklang auch das Zwitschern der »Vögel«

von *O. Respighi*, in ihrer von alten Meistern festgestellten, doch etwas zu absichtlich auf neu und auf Effekt frisierten Melodie. Das genaue Gegenteil in der Faktur: die an einem anderen Abend gehörte Kammersinfonie mit Baritonsolo von *A. Siklós*, die auf Effekthascherei verzichtend mit edler Linienführung der Gesangsstimme (von *A. Farkas* stilvoll vorgetragen) und mit den spärlichen Mitteln eines Kammerorchesters den lyrischen Gehalt der Dichtungen von L. Szabó erschöpft. Das Kammerorchester von *W. Komor* brachte eine auch für Orchester dankbar klingende Transkription der als Klavierstücke volkstümlich gewordenen rumänischen Tänze von *Béla Bartók*. Im selben Rahmen vermittelte Frau *R. Fuchs-Fayer* die Bekanntschaft mit einem Orchesterlied von edler Linienführung von *Kaminski*, sowie mit einigen interessanten Eichendorff-Liedern von *Wilhelm Grosz*. Neben einem mit prickelnden Csárdásmotiven geschickt ausgestattetem Vorspiel von *G. Perényi* wirkte die selten gehörte jugendfrische C-dur-Sinfonie von *Dittersdorf* ebenfalls als willkommene Novität. Ein außergewöhnliches philharmonisches Konzert unter *R. Hegers* Leitung brachte die in der Zusammenstellung ungewöhnliche »Sinfonie Concertante« des Amerikaners *M. Wessel* mit einer konzertierenden Horn- und Klavierstimme. Von beiden ist nur erstere, von K. Stiegler glänzend vorgetragen, als richtige Solostimme behandelt. Das Werk entbehrt trotz seiner Längen und der auffallenden Anklänge an den Bayreuther Meister nicht des ernstlichen Könnens und der poetischen Empfindung.

Von Kammermusikvereinigungen sei vorerst das Streichquartett *Waldbauer-Kerpely* genannt. An seinem ersten Abend brachte es mit *A. Vas*, am Klavier ergänzt, das interessante, trotz moderner Mittel echt rassig hebräisch wirkende Klavierquintett von *E. Bloch* und das raffinierte Concertino für vier Streichinstrumente von *Strawinskij* erfolgreich zu Gehör. Ein Streichquartett desselben *E. Bloch*, das sich als musikalische Illustration in etwas weltfremde Länder begibt, wurde hier erstmalig vom Streichquartett *Melles* aufgeführt. An dem Sonatenabend *Bartók-Székely* erklang außer den beiden glänzend gespielten Geigenrhapsodien Bartóks auch noch die selten gehörte Sonate für Geige und Klavier von *M. Ravel*. Das ungarische Damenstreichquartett huldigte dem im Weltkrieg gefallenen jungen Komponisten *A. Radó* mit der stilvollen Wiedergabe seines b-moll-Quartetts, eines liebenswürdigen Werkes von frisch pulsierender Thematik. Am ersten Trioabend der Herren *Kerntler* — *Koncz* — *Zsámboki* hörte man hier erstmalig das III. Trio von *H. Villa-Lobos*, einem in Paris lebenden erfolgreichen argentinischen Komponisten, dessen Nationalcharakter sich in glücklicher Mischung mit französischer Kultur entfaltet. Unter den Solisten, deren es in dieser Saisonhälfte merkwürdig viel ausgezeichnete Pianisten gab, überwogen die Träger von Weltruf.

E. J. Kerntler

DARMSTADT: Wesentlichen Beitrag an Novitäten brachte das zweite der eigens zeitgenössischer Musik gewidmeten Sonderkonzerte des Landestheaterorchesters, unter der Leitung von Generalmusikdirektor Böhm, mit *Kreneks* Potpourri, der Uraufführung der feinsinnigen, aber nicht sehr erfindungsstarken »Variationen-Suite für Orchester« des Schweizers *Hermann v. Glenk* und der prächtigen (preisgekrönten) C-dur-Sinfonie des Schweden *Atterberg*. Von den letzthin hier gehörten Solisten überragte in einem der Reihenkonzerte des obengenannten Orchesters der sich glanzvoll repräsentierende Cellist Piatigorsky, neben dem in Ehren der junge Hans Beltz zu nennen ist, der in einem Festkonzert anläßlich des 50. Geburtstags des das hiesige Musikleben sehr geschickt organisierenden städtischen Musikdirektors Wilhelm Schmitt, begleitet von dem »Instrumentalverein«, sich mit Rachmaninoffs Klavierkonzert hören ließ. Die Darmstädter Ortsgruppe Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer veranstaltete ein den hiesigen Komponisten Petersen (Goethe- und Wunderhornlieder) und Simon (Violinkonzert) gewidmetes, das lokale Interesse weit überragendes Konzert. Auf dem Gebiet der Kammermusik vermittelte das eingesessene, altbewährte Drummquartett Bekanntschaft mit dem grüblerischen Klavierquintett von Pfitzner, von Kapellmeister Zwißler unterstützt.

Hermann Kaiser

FLORENZ: Die erste Hälfte der 20 Orchesterkonzerte im Politeama Fiorentino ist vorübergerauscht. Das zweite Jahr seines Bestehens, ohne merkliche Abnahme des Zudranges von seiten eines musikhungrigen Publikums, sichert dem jungen Institut des Florentiner Orchesters die Aussichten auf weitere günstige Entwicklung. Jedenfalls hat der Besuch der Konzerte alle Hoffnungen überstiegen. Die Mitgliederzahl des Orchesters

ist auf 100 gebracht worden, die Errichtung eines gemischten Chores und der Bau einer Großorgel in Erwägung gezogen. Der leitende Dirigent Vittorio *Gui* (Turin) wächst offensichtlich in seine Aufgabe hinein. Fortschritte in der Konsolidierung des orchestralen Körpers sind unverkennbar. Von der Reichhaltigkeit der Programme vermag ein Kurzbericht keine Andeutung zu geben. Unter den Solisten seien wenigstens die Namen *P. Casals* und Wilh. *Backhaus* genannt. Eine begrüßenswerte Neuerung ist die Einführung von Gastdirigenten; als erster erschien der Komponist Riccardo *Zandonai* am Pult. Die bisher zur Aufführung gebrachten Neuheiten italienischer Autoren sind als besseres Mittelgut hinreichend gekennzeichnet. Die Oper kriselt inzwischen weiter und schleppt sich mühsam durch den Winter ihres Mißvergnügens. *Fritz Rose*

GENF: *Ansermet* fährt fort, für die Musik unserer Tage zu werben. Daß dabei künstlerisch Wertloses unterläuft, ist nicht leicht zu verhüten. Hat England heute wirklich nichts Gewichtigeres aufzuweisen als Elgars fleißig erarbeitete Streicherkomposition »Einleitung und Allegro« oder Waltons Stilpotpourri »Sinfonia concertante« für Orchester und obligates Klavier? Fast könnte man glauben, Ansermet wollte selbst diese Frage beantworten; denn die beiden Phantasien für Streicher von Purcell voll unvergänglicher Jugend muteten wie eine musikalische Ehrenrettung Albions an. Auch auf das Violinkonzert Casellas (Joseph Szigeti) hätten wir hier gern verzichtet. Denn die Anhäufung technischer Schwierigkeiten vermag nicht über den Mangel an jedem Eigenwert in diesem Panorama zeitgenössischer Musik hinwegzutäuschen. Dagegen fand *Paul Hindemith* in seinem selbstgespielten, meisterlich geformten Bratschenkonzert — wie famos der schmissige Abschluß! — stärksten Widerhall. Ja, das geistsprühende Musizieren in der Ouvertüre »Neues vom Tage« löste geradezu Begeisterung aus, so daß sie Ansermet wiederholen wird. Endlich hörten wir auch die wertvollen, farbensatten Episoden aus der Orchestersuite Hary Janos des tief im ungarischen Volk verwurzelten Kodaly, wobei *Aladar Racz*, ein Virtuose des Cymbals, das Lokalkolorit ungemein zu steigern wußte. In fünf Fragmenten aus der Szenenmusik zum Mysterium »L'Impératrice aux Rochers« von 1927 erweist sich Arthur Honegger durch den meisterhaft knappen Aufbau, die eigenartige Instrumentierung und vor allem durch die reiche Erfindungsgabe von neuem als einen der selbständigen Musiker unserer Zeit. *Wanda Landowska* und zwei Cembalisten aus ihrer Schule verdanken wir eine großartige Wiedergabe des Bach zugeschriebenen Konzertes für drei Cembali. Das Cembalum ist nun endgültig in das Orchester der welschen Schweiz eingetreten. Auch die Viola da Gamba ersetzt im gegebenen Fall das Cello, wodurch in der Aufführung des 6. Brandenburgischen Konzertes, mit Paul Hindemith am ersten Bratschenpult, nicht nur der historische, sondern der künstlerische Wert erhöht wurde. Als Gastdirigenten erschienen der bewegliche *D.-E. Inghelbrecht* mit einem zusammengewürfelten Programm internationaler Prägung, während *Robert F. Denzler* aus Berlin in der ersten Sinfonie Schumanns, besonders jedoch in den »Préludes« von Liszt sein Bühnentemperament aufs schönste ausleben konnte. Nicht mehr missen möchten wir *Hermann Scherchen*. Der zähe Wille und die starke Begabung dieser Persönlichkeit zwingen immer wieder Zuhörer *und* Orchestermusiker in ihren Bann. Einzig *Felix Weingartner* durfte es wagen, ein großes Sinfoniekonzert ohne Solisten zu geben; denn nur wenige Dirigenten wirken hier derart suggestiv auf die große Masse, ohne den verwöhntesten Musiker zu enttäuschen. Formbildend in Beethovens Siebenter, lichtvoll und einfach-groß in Haydns Zweiter wußte Weingartner der rein dekorativen Orchestermusik »Romeo und Julia« von Berlioz Leben einzuhauchen.

Von den Solisten überragte alle die unvergleichliche *Elisabeth Schumann*, deren erstes Auftreten in Genf jubelnde Begeisterung auslöste. Ihr folgten Mme. *Ritter-Ciampi* und *A. M. Guglielmetti*, eine französische und eine italienische Bühnensängerin großen Stils. *Kreisler* spielte Beethoven und Brahms, von Weingartner und dem O. S. R. kongenial begleitet; *Cortot* und *Thibaud* gaben einen Kammermusikabend, wobei die Violinsonate Debussys endlich einmal in ihrer ganzen Größe erstand. Ältestes und Neuestes bot *Holles Madrigal-Vereinigung*; dabei überzeugte von den Lebenden wiederum Hindemith mit drei Madrigalen nach altdeutschen Texten durch seine Unmittelbarkeit. Das Beglückendste jedoch des ganzen Winters schenkte uns der *Palestrina-Chor* aus Kopenhagen unter der Leitung von *Mogens Wöldike* mit a cappella-Gesängen des 16. und 17. Jahrhunderts. Hier

ausnahmsweise von »Vollendung« zu sprechen, ist keine Übertreibung. *Willy Tappolet*

GRAZ: Die *Sinfonie-Konzerte des städtischen Orchesters* unter Oswald *Kabasta* brachten als Neuheiten *Wetzlers* »Sinfonischen Tanz im baskischen Stil«, ein recht wirksames Tonstück, und die »Nordland-Rhapsodie« von Joseph *Marx*, die damit zur überhaupt dritten Aufführung gelangte. Man wird dieses Werk, dessen verinnerlichtes Musizieren, dessen herbe thematische Schlichtheit und schilderungstechnische Charakteristik einen Markstein im Schaffen des ansonsten dithyrambisch musizierenden Komponisten bedeutet, sehr hoch einschätzen und seine instrumentalen Farbenmischungen als völlig neu bezeichnen dürfen. — Das »*Kroemer-Trio*« brachte die Cello-Klavier-Sonate seines Mitgliedes Arthur *Michl* zur Uraufführung. Der Anfang verblüfft durch ein gewollt »modernes« Gehaben, aber schon im nächsten Satz findet Michl zu sich selbst zurück und macht einfallsreiche, gefühlswarme Musik, der es am Unterton edler Ergriffenheit nicht fehlt. Hugo *Kroemer* (Klavier) und Rudolf *Stepnicka* (Cello) brachten das Werk zu blendender Wiedergabe. — Der »*Erste Prager Volkschor*« brachte unter Georg *Faisst-Sedlmaier* das »revolutionäre Oratorium« von Viktor *Korda*, betitelt »Stunde der Befreiung« zur Erstaufführung. Es handelt sich um ein groß angelegtes, durchaus ernst zu nehmendes Werk, das eine Reihe russischer Volkslieder und Gesänge älteren und neueren Datums zum Kernpunkt eines großen Ganzen macht, das Gesangschor und Sprechchor, Kinderchor, Orchester, Altsolo und Baßsolo zur Bewältigung seiner gestellten Aufgabe benötigt und mit gewaltigen Steigerungen zu einem packenden Höhepunkt führt. Die geschickte Gegenüberstellung des Sprechchors zum gemischten Gesangschor und zum Orchester, wobei originelle tonmalerische Wirkungen erzielt werden, wird man als durchaus neu ansprechen dürfen. *Otto Hödel*

HALLE: Die an tiefen Eindrücken reiche Aufführung von »Fausts Verdammung« durch die Robert Franz-Singakademie und den Lehrergesangverein unter der faszinierenden Leitung von Alfred *Rahlwes* kam einer Uraufführung gleich und bedeutete ein musikalisches Ereignis und Erlebnis seltener Art. Unter den vier Solisten ragte um Hauptes Höhe *Albert Fischer* als Mephisto hervor. Hochverdient um das Werk machten sich aber auch *Gisela Derpich* als Margarete, *André Kreuchauff* als Faust und *Otto Göbel* als Brander, und die Theaterkapelle, die sich selber übertraf. — Eine Uraufführung brachte *Erich Band* im 4. städtischen Sinfoniekonzert: die Ouvertüre zu einer heiteren Oper von *Robert Rehan*, einem zweifellos hochtalentierten Schüler Pfitzners. Leider hielt das Werk nicht, was eine frühere Tondichtung »In memoriam« versprach. Man wurde nicht warm und froh dabei, vermißte den doch unbedingt erforderlichen heiteren Grundton, der wohl auf Augenblicke getrübt, nicht aber so lange verdrängt werden durfte. Polka und Fuge aus »Schwanda« und eine sehr gelungene Aufführung der »Romantischen Sinfonie« Bruckners vervollständigten das Programm. Im 6. Philharmonischen Konzert bot *Georg Göhler* außer drei Stücken aus Händels »Alcina« die erste Sinfonie von *Gustav Mahler*, die mehr wie eine »Sinfonische Suite« anmutet und im Finale ermüdend wirkte. Von den Solisten der beiden Veranstaltungen interessierte Wilh. *Kempf* lebhafter als *Florizel von Reuter*. *Martin Frey*

HAMBURG: Die Philharmonischen Konzerte haben, dem Ende zu, unter Dr. Carl *Muck*, in dessen Jahrespensum unerschütterlich getreu zwei *Bruckner*-Sinfonien Platz finden, gegen Ende noch die »Vierte« in ihrer erstrahlenden Naturweltpracht aus reinstem Kunstäther dargeboten. Nur die »Neunte« eines andern setzt noch die Jahresfermate. Dort hat gleichzeitig Elly *Ney* das zweite Brahms-Konzert mit Zauber des Klingens, an Bravour unversieglich und mit reizvoller Sinnlichkeit aus individueller Offenbarung meisterlich gespielt. Dort hat — unter Eugen *Papst*, in Gemeinschaft mit der Singakademie und in Nachbarschaft von Braunfels' Tedeum (als Musik aus zweiter Hand heute auffälliger denn einst) des Ungarn Zoltan *Kodaly* »*Ungarischer Psalm*« (Ps. 55) mit grüblerischer, kecker Akkordik, folkloristischem Mühen und koloristisch frappant schimmernden Reflexen bei auch sonst pfiffigem Aufputz ziemlich starken Nachhall geweckt. In den eigenen Sinfonie-Abenden hat es bei Papst auch noch die seltene Salzburger B-Sinfonie Mozarts, auf des Lebens Sonnenseite gediehen, gegeben; unter Papst im Lehrer-Gesangverein etwas verspätet auch Richard *Strauß'* vierteilige »*Tageszeiten*«, eine geübte Handschrift, die zwei eindruckssichere Adagii verwertet, das Sangeseifrige aber durch das

Instrumentalgerank, das ständig fesselt, überwuchern läßt. Dort gab es auch eine *Bruckner-Première:* den urkräftigen »*Germanenzug*« (mit der Walküren-Vision zu romantischem Klingen wie aus Spohrs Zeiten) neben dem letzten Bruckner-Werk »*Helgoland*« aus sinfonischem Gefüge und mit der packenden Allvater-Vision, die auch thematisch den übermächtigen Ausklang des »sonatenhaften« Gebildes zu zermalmender Größe führt. In den *Brecher*-Konzerten nichts Belangvolles; es scheint, als ob sie aufhören werden. Desto reicher der Zulauf zu *Furtwängler* und dem Berliner Orchester, wo Neuzeitliches nur in medizinischen Dosen dargereicht wird; beim Abschlusse aber gar eine *Hindemith-Uraufführung*, bei der der Autor selbst das Bratschensolo geigte; in der »*Konzertmusik* für Solobratsche und größeres Kammerorchester«. Vom jungen, dem Donaueschinger Duktus ist wenig darin; neben guten Einfällen viel Konventionsmünze und Senkung zur Plattheit in allen fünf redseligen Teilen, deren Endeindruck mäßig bedeutend und von kräftigem Zischen »instrumentiert« war. *Abendroths* Kölner Kammerorchester (mit Mozarts »Serenata notturna« für zwei Orchester als Novität dahier) gelangte mit allen Leistungen zu besonderer Wertschätzung. Im *Cäcilien-Chor* (unter Conrad Hannss) ist Heinrich *Kaminskis* »*Psalm 69*« uraufgeführt; ein fortreißend inspiriertes Stück voll glühender Entflammung in kirchlichem Rausch bis an das Signal »Wachet auf«; oft eine auch in Wildheit rasende, kühne Tonwelt. Von *Joh. Adolf Hasse*, dem berühmten Bergedorfer, gab es unter Organist *Hannemann* in der Petrikirche (bei unterschiedlichen Faktoren, auch solchen aus Bergedorf) eine vergessene große Sache, das Oratorium »*Die Pilger*«, eigentlich: I pellegrini al sepolcro di nostro redentore (in Wiederholung nach 166 Jahren!); das Werk, etwas gekürzt, hat Dr. Chrysander als Verleger, ein Opus aus Trauer und Klage, aus Wahrheit, Würde und Tiefe; nach dem auch Hasses »113. Psalm« gesungen worden.

Wilhelm Zinne

KÖLN: Die Gürzenichkonzerte unter Abendroth, die alljährlich mit Bachs Matthäuspassion schließen, brachten zuletzt an Chorwerken die Kantate »Jerusalem du hochgebaute Stadt« von Kurt *Thomas*, das Deutsche Requiem von *Brahms* und das lange vernachlässigte Tedeum von *Berlioz*. Bemerkenswerte Orchestergaben waren *Hindemiths* Konzertouvertüre zu »Neues vom Tage« und *Regers* Sinfonietta, um deren klanglich-polyphone Aufhellung der Dirigent mit schönstem Erfolg bemüht war. Der Chor der Hochschule für Musik erprobte sich unter Leitung von Walter Braunfels an *Bruckners* f-moll-Messe, und ein Madrigalchor der Hochschule bietet neuerdings unter Heinrich Boell Kantatenabende von Bach, die künstlerisch bemerkenswert sind und viel Anklang finden. Auch das Orchester und die Solisten werden von den Studierenden gestellt. Eine dreimalige Aufführung der in Köln oft vermißten Johannespassion wird in der Bachschen kleinen Besetzung besonders verdienstvoll sein.

Walther Jacobs

LEIPZIG: Ein Kammermusikabend des ausgezeichneten *Genzel-Quartetts* unter Mitwirkung der Pianistin *Frieda Langendorf-Tränkner* vermittelte die Bekanntschaft mit neuen Werken von *Arnold Matz*. Ein stürmischer Radikaler in kleinen keck hingeworfenen Allegrosätzen, dem aber, wie seine Adagios und Andantes beweisen, im Grunde doch ein ganz braves und schwärmerisches Musikantenherz in der Brust schlägt. Daß Matz im übrigen sein kompositorisches Handwerk versteht, ersieht man aus der Polyphonie seines Präludiums für Violine und Klavier, das den vielverheißenden Auftakt dieses Abends bildete. Die dadurch sehr hoch gesteckten Erwartungen wurden dann allerdings nicht ganz erfüllt. Aus dem einfachen Grunde, weil Matz (bei einem ausgezeichneten Geiger und Bratscher, wie er es ist, doppelt befremdlich!) gegen den Geist des Instruments selbst sündigt. Wenn doch so jugendliche Stürmer immer daran denken wollten, daß Musik nur im Erklingen gewertet werden kann und nicht nach den schönen Noten, die da auf dem Papier stehen! Allzuviel von der Polyphonia in diesen Kompositionen von Matz bleibt Augenmusik; man kann sie in der Partitur nachlesen, aber nicht hören.

Adolf Aber

MAILAND: Am Konservatorium hat das Orchester der Scala mit vorzüglichem Erfolg 5 Konzerte unter Leitung der hervorragenden Dirigenten Calusio und W. Ferrero gegeben. Nur eine Neuheit gab es: »Nénette et Rintintin« von Masetti, die gern gehört wurde. Von den vielen Kammermusikkonzerten nenne ich nur die besten: das Quartett »Pro arte« (unter Mitwirkung des Pianisten Perrachio) gab ein Quartett von B. Bartok und das sehr schöne Quintett von

Bloch bekannt. Der Pianist d'Erasmo, ein starker und gut vorbereiteter Interpret, brachte als Neuheit die »Epitafi« von L. Rocca und Stücke von L. Malatesta, die lebhaften Erfolg hatten. A. Rubinstein gab eine Suite von Villa-Lobos, die die Inspiration der schwarzen Rasse in sich trägt. Zu erwähnen ist der tüchtige Sopran J. M. Ferrari, der in einem Konzert zu Ehren von Strauß auch die »Canti d'Oriente« gesungen hat, und der wohlbekannte Violoncellist Mainardi. Das Quartett Poltronieri spielte ein Quartett eines sehr jungen Komponisten namens R. Vené. Diese Arbeit verrät Eigenschaften, die zu Hoffnungen berechtigen. Schließlich nenne ich die Sopransängerin J. Adami-Corradetti, die ein schönes Verständnis bei Interpretation neuer Stücke von Guarnieri, Rocca, Kierulf, Santoliquido u. a. bekundete. *Lodovico Rocca*

ROM: Der Direktor der Königlichen Oper Gino Marinuzzi hat im Augusteo ein Konzert dirigiert, das für das römische Publikum drei ausländische Neuheiten enthielt. Rugby von *Honegger*, Amerika von *Ernest Bloch* und die drei Vorspiele zum Palestrina von *Pfitzner*. Den ungeteiltesten Erfolg hatte Pfitzner. Namentlich die Vorspiele zum ersten und zweiten Akt wurden als poetisch und dramatisch empfunden. Honegger hatte seinerzeit mit dem sinfonischen Gedicht »Pacific 231« einen starken Publikumserfolg errungen. Der Gedanke in Rugby, die moderne Sportsinfonie zu schreiben, konnte also das römische Publikum nicht mehr überraschen. Es ging mit, aber, wie sich der Musikkritiker Raffaele de Rensis ausdrückt: es spendete Beifall, ohne überzeugt zu sein. Honegger wird immer der Komponist des David sein. Nur einen äußerlichen Achtungserfolg hatte Blochs Amerika. Man empfand es gegenüber seinem Israel als einen starken Rückschritt und konnte an der kinematographisch-mosaikartigen Durchführung des Themas kein Gefallen finden. Großen Jubel löste die Ausgrabung von Rossinis Ouvertüre »La scala di seta« aus. *Maximilian Claar*

ZÜRICH: Die Sinfoniekonzerte der letzten drei Monate hielten sich, mit besten Solistennamen wie Casals, Gieseking und Schnabel im üblichen Rahmen; einzig das siebente brachte Novitäten. Die gewichtigste

war *Fritz Bruns* fünfte Sinfonie in Es-dur, die gleich ihren Vorläuferinnen hier ihre Uraufführung erlebte. Das großgebaute Werk, dessen Eingangssatz als Chaconne angelegt ist, stellt in seiner zeitfremden und von einem Pessimismus subjektiver Prägung zeugenden Haltung die reifste Frucht von Bruns eigenwilligem, von echt sinfonischem Geist bestimmten Schaffen dar. Anschließend hörte man ein geistvolles Andante und Rondo für Violine und Orchester von Karl Heinrich David, dessen konzertantem Solopart Stefi Geyer eine ideale Interpretin war. Honeggers »Rugby«, zuvor schon in einem Extrakonzert vernommen, stellte Andreae an den Schluß des interessanten Programms. Ein Beethoven-Abend mit Karl Erb als Solisten brachte infolge einer Erkrankung Andreaes wieder einmal Othmar Schoeck ans Dirigentenpult. Seine eigenwillige Eroica-Interpretation hinterließ stärkste Eindrücke. — Von den Chorkonzerten ist nur ein Novitätenabend des unter der Leitung von Ernst Kunz stehenden Lehrergesangvereins zu nennen, an dem *Albert Roussel* mit seinem einen kultivierten und persönlichen Stil ausprägenden 80. Psalm (spät genug!) bei uns eingeführt wurde, und an dem *Walter Braunfels'* wirkungsstarkes, von neuromantischem Pathos getragenes »Tedeum« hier erstmals erklang. — Von Roussel hörte man kurz darauf in einer Kammermusikaufführung noch ein Werk von stilistisch kühnerer Haltung: die zweite Violinsonate in A-dur, gespielt von W. de Boer und Walter Lang. — Von Abenden auswärtiger Quartettvereinigungen brachten die des Guarneri- und des Dresdener Quartetts Gewinn, und unter den Solistenabenden ragten diejenigen von Cortot, Sauer, Busch, E. Feuermann (mit seiner eminent musikalischen Schwester Sophie am Flügel), Karl Erb, sowie ein Sonatenabend Cortot-Thibaud hervor. Ein schwach besuchtes Konzert der Holleschen Madrigalvereinigung brachte wertvolle neue Chorliteratur von Hindemith, Krenek, Bartok, Schönberg und Petyrek zu eindringlicher Wirkung. *Willi Schuh*

* K R I T I K *

BÜCHER

MOSER, HANS JOACHIM: *Geschichte der deutschen Musik.* Bd. II. 5., neu bearb. Aufl. Verlag: Cotta, Stuttgart und Berlin, 1930.

Nachdem über die innere Umgestaltung der bestens bekannten Moserschen Musikgeschichte gelegentlich weiterer Auflagen an dieser Stelle schon mehrfach berichtet werden konnte, ist nunmehr eine Neubearbeitung des bisher noch ausstehenden zweiten Bandes (früher hieß er allzu umständlich »zweiter Band, erster Halbband«) anzuzeigen. Es geschieht mit dem Gefühl der Befriedigung, daß hier erfreulich viel Kleinarbeit auf die Aufgabe verwandt worden ist, auch diesen Band sieben Jahre nach seinem ersten Erscheinen auf der Höhe der Zeit zu halten. Zu einschneidenden Änderungen bot sich diesmal keine Veranlassung, und die Umbenennung des vierten Buches (jetzt »Vom Sturm und Drang zur Wiener Klassik«) bleibt schließlich, wie der Verfasser selbst zugibt, nur eine mehr äußere Angelegenheit, wobei übrigens in diesem Schlußbuch die Abspaltung von Singspiel und Oper in einem eigenen Kapitel angenehm auffällt. Selbstverständlich ist in vielen Einzelheiten die Darstellung dem heutigen Stande der Forschung entsprechend ausgebaut, um einige Beispiele vermehrt und der Stil öfters geglättet worden. Insbesondere zeigen zahlreiche Anmerkungen ein verändertes und teilweise ganz neues Gesicht. Sie haben sich manche Konzentration gefallen lassen müssen, das aber ergab erst den notwendigen Raum für die Fülle nachzutragender Literaturangaben und sonstiger Nachweise.

Wenn die Kritik auch diesmal gerade hier ansetzen möchte, so glaubt sie damit das zu leisten, was sich der Verfasser für die Arbeit an späteren Auflagen am ehesten selbst wünschen mag. Hier das Ergebnis einiger Stichproben: Zu Seite 60 wäre die G. Schumannsche Ausgabe der »Exequien« von Schütz in den Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft anzuführen. Die Seite 104, Anm. 2. genannte Dissertation von Oberst ist bereits gedruckt, Seite 123 fehlt ein Hinweis auf Buchmayers neuere Ausgabe der norddeutschen Klaviermeister, Seite 249 auf Seifferts Ausgabe der Telemannschen Fantaisies. Über Fr. Benda gibt es außer der genannten Kölner noch eine Breslauer Dissertation von A. Laserstein (1922). Das E. Bach-Beispiel Seite 331 f. hat seine falsche Vorzeichnung behalten. Bei J. Chr. Bach vermisse ich die Landshoffsche Sonatenauswahl, Seite 368, Anm. 4, eine nähere Bezeichnung der Scheiblerschen Arbeit, Seite 404 P. Brücks Aufsatz über den Orpheus (AfM 7), zu Neefe das wichtige Buch von I. Leux. Pohls Haydnbiographie (Seite 414) ist 1927 von Botstibers Hand zu Ende geführt worden. *Willi Kahl*

WILHELM UNGER: *Beethovens Vermächtnis.* Verlag: Heinrich Sieger-Verlag, Köln.

Der Verfasser möchte in diesem Buche das Leben und Schaffen Beethovens in einer poetisch ausgeschmückten Legende als Gleichnis für die Menschheit der Gegenwart darstellen. Der einfache Grundgedanke, der leider nicht ganz zutrifft, soll wohl sein: Beethoven habe aus mancherlei Seelenwirrnissen schließlich ans Licht gefunden. Einen merkwürdigen Schwall von hohen Tönen und leeren Phrasen muß der Leser auf gegen 250 Seiten über sich ergehen lassen; dabei würde der ganze karge Gedankeninhalt auf ein paar Seiten wiederzugeben sein. Welch ein Schwulst! Daneben auch mancherlei Entgleisungen in der Fülle des Bilderns und der »Kühnheit« der Gedanken. So etwa auf S. 134f.: »Um das Jahr 1820 ... Tiefe Nacht umhüllt das Licht der Erde — — eine von jenen dunklen Weltennächten, die die Menschen so gern verschlafen. — — — Beethoven wacht — *vielleicht der einzig Wachende auf dem Erdenrund* ...« Oder kurz vorher welch' ein Bild: »Wer dasitzt, wenn vom Podium her durch Vermittlung von Menschen des Meisters geistiger Mund sich öffnet ..« Nach dem lieblichen »geistigen Auge« nun auch noch der »geistige Mund«. *Max Unger*

FRANZ X. BOGENRIEDER: *Oberammergau und sein Passionsspiel 1930.* Verlag: Knorr & Hirth, München.

Obwohl sich das prächtig ausgestattete, mit über 50 guten Bildern geschmückte Buch bescheiden als »Führer« vorstellt, ist es viel mehr, gibt es doch die Geschichte des heiligen Spiels von seiner Entstehung über die Jahrhunderte hinweg bis auf den heutigen Tag, und dies in einer angenehmen, von jedem frömmelnden Ton freien Sprache. Ein überaus fesselndes Bild! Der Ursprung fällt in das Jahr 1630; schon Anno 1634 wurde die Passion erstmalig aufgeführt. Auch die Bühne in ihren Wandlungen wird beschrieben, die Darsteller vorgeführt, schließlich der Text des Spiels mit

allen durch die Zeiten geforderten Neuerungen und sprachlichen Schattierungen analysiert. Für jeden Oberammergaupilger 1930 ein kaum zu entbehrendes Vademecum.

Max Fehling

AUGUSTE BOISSIER: *Franz Liszt als Lehrer.* Tagebuchblätter, deutsch herausgegeben von Daniela Thode-v. Bülow. Verlag: Paul Zsolnay, Berlin-Wien.

Keine trockene Abhandlung technischer Fragen, sondern, wie der Untertitel verrät, die erstmalige Herausgabe der unter dem Eindruck des Unterrichts Franz Liszts geführten Tagebuchblätter der Madame Boissier. Deren Tochter Valérie, spätere Gräfin Gasparin, hatte das unschätzbare Glück, den 20jährigen Liszt als Lehrer zu bekommen. Das Tagebuch ihrer Mutter, die dem Unterricht beiwohnte, berichtet über den Verlauf von 28 Lektionen. Die Aufzeichnungen sind erfüllt von höchster Verehrung und Begeisterung für den jungen genialen Menschen. Sein Bild tritt klar heraus: Die ungeheure Technik wird Ausdrucksmittel des höchsten Seelenadels; sein Geist ist durchdrungen von Noblesse, wie seine Finger das Gesetz der Trägheit nicht zu kennen scheinen. Der liebenswürdige, fleißige Mensch mit der großen Seele reißt gleich zur Bewunderung hin wie der alles überragende Künstler.—Jeder, der ein mehr als äußerliches Verhältnis zur Musik hat, besonders aber der Klavierspieler, sollte dies Büchlein zur Hand nehmen.

Rudolf Bechtold

R. GERBER: *Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen.* Verlag: C. Bertelsmann in Gütersloh.

Der Verfasser baut seine eingehenden und scharfsinnigen Untersuchungen mit Recht auf der sehr breit angelegten Unterlage des vor-Schütz'schen protestantischen Passionsrezitatives auf. Wichtiges Ergebnis des ersten Teiles des Buches ist der mit den subtilen Mitteln moderner Stilkritik geführte Beweis, daß die Markuspassion weder in ihrem figuralen noch in ihrem choralen Teil von Schütz stammen kann. Die Einzeluntersuchungen Gerbers erstrecken sich auf Tonalität und Tonhöhenumfang, das Gesetz der Anpassung und die gebundene Melodik, die melodische Gestaltung des Wortakzentes, den Satzbau und endlich auf die dramatische Situations- und Charakterschilderung in den Passionen. Der vom Verfasser berührte Tonalitätswechsel der Matthäuspassion dürfte wohl weniger subjektiv bedingt sein, als daß er in den zeitstilistischen Mischungsprozeß von g-moll und Dorius hineinfällt. Für einzelne aber in ihrer Bedeutung für recht weit greifende Fälle einer Abweichung von der gewöhnlichen Bestimmung des Wortakzentes bei Schütz scheint mir eine andere als die vom Verfasser gegebene Deutung näher zu liegen. So besonders dort, wo die höhere Tonlage jambische Auffassung, die Gerber landschaftlich begründet, bedingen soll, wie bei alsó, überantwórtet, Türhǘterin. Ich glaube, daß hier durch sinnvolle agogische Triolierung (z. B. überantwortet), bei der die höhere Note eine Art von emphatischem Druck erhält, der das ganze Wort verbreitert, die akzentische Überschärfung eine nivellierende Korrektur erhalten kann. Durch seinen inneren Wert nimmt das mit erfreulich zahlreichen Notenbeispielen ausgestattete Buch einen hohen Rang in der in lezter Zeit viel Gutes bietenden Schütz-Forschung ein.

Ernst Bücken

HANS TESSMER: *Robert Schumann.* Verlag: I. Engelhorns Nachf., Stuttgart.

In der Reihe der von Adolf Spemann und Hugo Holle herausgegebenen »Musikalischen Volksbücher« schrieb Teßmer diesen Schumann. Am meisten muß man das liebevolle Eingehen in den Begriff Romantik bewundern, der hier nicht wie heute von so vielen Halb- oder Nichtsdenkern als etwas Überwundenes abgetan wird. Der Verfasser zeigt das Unsterbliche der Romantik und damit Schumanns, des musikalischen Genies der Romantik. Auf einen liebevoll und mit Blick fürs Wesentliche gestalteten Abschnitt über das Leben folgt keine theoretische Analyse der Werke, sondern eine kurze Abrollung des Lebenswerkes, immer im Hinblick auf das Erlebnis; sie verrät Vertrautheit und, was sie beim Leser wecken will: Liebe zur Musik Schumanns. Hier wie in jeder Beziehung verdient das Buch den Namen Volksbuch wirklich. Ein Anhang gibt eine Lebensübersicht. Eine mehrmals aufgeworfene Frage verdient hier wiederholt zu werden: Warum liegt das wesentliche Gesamtbriefwerk des Meisters bis heute noch nicht als geschlossenes Ganzes vor uns?

Rudolf Bechtold

KONRAD HUSCHKE: *Unsere Tonmeister untereinander.* Fünf Bände. Verlag: Adolf Tienken, Pritzwalk.

Es läßt sich nicht die boshafte Vorbemerkung unterdrücken: das Neue, was wir aus diesen

fünf Bänden des Verfassers mancher gern gelesenen populären musikalischen Abhandlung entnehmen, ist vor allem die Tatsache, daß es in Pritzwalk einen idealistischen Verleger gibt, der fünf solcher Bände zu je 110 Seiten herauszubringen für gut hielt. — Was will Huschke? Die *menschlichen* Beziehungen großer Tondichter untereinander darstellen und »in Verbindung damit die menschlichen Eigenschaften und Ideale der Meister in Vergleich« bringen. Also »behandeln« die Bände »Schubert und Beethoven«, »Wagner und Brahms«, »Schumann und Mendelssohn« usf. Es ist darin gewissenhaft alles mögliche aus Biographien, Briefen, Tagebüchern zusammengetragen, woraus sich so etwas wie eine Darstellung in dem angedeuteten Sinne ungefähr von selbst ergibt. Es wimmelt notgedrungen von Zitaten, die dem Kenner der Materie natürlich geläufig sind, wie ihn auch sonst des Verfassers fleißige Bemühungen vor irgendwelchen erregenden Überraschungen bewahren. Mit andern Worten: hundertfach in Biographien Gesagtes und in unübersehbaren Gedenkartikeln Wiederholtes wird hier nochmals gesagt und wiederholt. Und der tapfere Pritzwalker Verlag hat das alles recht sauber gedruckt und mit leidlichen Illustrationen geschmückt. *Hans Tessmer*

SIEGFRIED KALLENBERG: *Max Reger.* Verlag: Reclam, Leipzig. (41. Band der Musiker-Biographien.)
Es erübrigt sich, etwas zu sagen über Reclams Verdienst. Seine Musikerbiographien sind die billigsten, dem Ärmsten zugänglich. Siegfried Kallenberg hat nach Richard Strauß Max Reger bearbeitet. Hinter der Betrachtung des Künstlers kommt, wie das bei dem so ungeheuer produktiven, scheinbar nur schreibenden Reger so leicht zu befürchten wäre, der Mensch nicht zu kurz; erscheint das doch dem Verfasser als das Grundproblem von Regers Leben, Kunst und Leben in Einklang zu bringen. Ein Meisterstück ist es, wie der Verfasser auf nur 82 Seiten keines der beiden zu kurz kommen läßt. Das beigefügte chronologisch geordnete Werkverzeichnis erweist sich bei dem Umfang von Meister Regers Werk als notwendig. *Rudolf Bechtold*

MÁTYÁS SEIBER: *Schule für Jazz-Schlagzeug.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz. 1929. (Edition Schott Nr. 2000.)
Seitdem der Jazz immer stärker zum internationalen Stilgut des heutigen Musizierens geworden ist, beginnen folgerichtig die Versuche, ihm eine systematische Pflege zuteil werden zu lassen. Der Jazz scheint als einzige Form in dem Wandel des musikalischen Geschehens unserer Tage eine gewisse Stabilität erreicht haben. Ob er sie behalten wird, bleibt noch offen: In Rußland soll er angeblich ob seiner »bourgeoisen« Provenienz offiziell verpönt, Strawinskij, der ihn in seinem Schaffen selbst bevorzugt, spricht von einer augenblicklichen Überschätzung des Jazz'. Zunächst verdankt der Jazz seine Gewichtigkeit, mit der er alle Bezirke des modernen Schaffens und Musizierens auf sich zieht, zweifellos der einzigartigen soziologischen Breite, die er im heutigen Dasein auszufüllen vermag. »*Jazz-Oper*« (E. W. Korngold, E. Krenek), »*Jazz Symphonie*« (Kurt Kern), »*Jazz-Etüde*« (E. Schulhoff) treten als neue Stilbegriffe innerhalb der »Kunstmusik« in Erscheinung. Auch der »*Jazz-Roman*« (René Schickeles »Symphonie für Jazz«) ist geschrieben. Und wenn kürzlich in einem Hamburger Jugendmusikkreis ein hübscher 2stimmiger »*Jazz-Canon*« (H. Trede) mit einem gleichfalls 2stimmigen Singbaßostinato entstanden ist auf den improvisierten Text »Ja, warum sollen wir nicht singen Jazz, denn der Jazz hat die Welt von der Langenweile erlöst« — so zeigt dies, wie auch in Kreisen der Volks- und Jugendmusik die ursprüngliche Musiziermöglichkeit des Jazzes freudig wahrgenommen wird. Es wird sich überhaupt fragen, inwiefern der Jazz in seiner ausgesprochenen Aktualität nicht für die Stoffrage der heutigen Laienspielmusik fruchtbar gemacht werden kann. Es ist jedenfalls charakteristisch, daß der Jazz auch in den *pädagogischen* Gesichts- und Wirkungskreis tritt. Hier öffnen sich denn auch unbegrenzte Möglichkeiten: Gibt es eine Form, die für die heute so stark betonte Improvisation günstigere und zeitgemäßere Chancen bietet als der Jazz in seinen ganzen reichhaltigen Kombinationsmöglichkeiten? (Allerdings müßte das Saxophon ebenso billig zu erstehen sein, wie etwa heute die Blockflöte!) Wer je in der vor 2 Jahren stattgefundenen Frankfurter Internationalen Musikausstellung die Negerkapelle gehört hat, die im Ausstellungsgarten allnachmittags musizierte, der wird von der Improvisationskunst, die dieses Jazzspiel offenbarte, einen bleibenden Eindruck empfangen haben. Der Frankfurter fortschrittliche Geist hat denn auch unter der mutigen Aegide Bernhard *Sekles'* die erste deutsche *Schulstätte* des Jazz' im Sinne einer gleich-

berechtigten Unterrichtsdisziplin gezeitigt. Wien und Paris sind diesem Beispiel des Dr. Hoch'schen Konservatoriums gefolgt, dessen Jazz-Lehrer, M. Seiber, in der vorliegenden Schule ein Dokument systematischer Jazzarbeit liefert. Es ist eine richtige *technische* Schule im landläufigen Sinne, d. h. es wird nichts vorausgesetzt, noch nicht einmal die Kenntnis der Noten, Zeitwerte, Schlüssel und des musikalischen Sprachgebrauches. Mit dieser Propädeutik beginnt das sorgfältig ausgestattete Heft und legt in neun Hauptkapiteln die handwerklichen Requisite des Jazzspieles: die mannigfachen Typen der Schlagzeuge (kleine und große Trommel, Becken, Trombon) in all ihren Varianten dar. Sehr geschickt wird in die instrumentelle Handhabung eingeführt, die vom einfachen Trommelschlag in ganzen und halben Noten über die »Mühle« bis zum Tremolowirbel geht. Eingehend wird das Problem der *Betonung*, der Kern des Jazzspieles, behandelt vom »Nachschlagen« bis zu den kompliziertesten Syncopenübungen (»Stomp«). Mit der partiturmäßig demonstrierten Wiedergabe von Geo S. Matthis' Virginia-Stomp schließt die Schule ab. Ihr Inhalt wird mit einem Anhang »Das Schlagzeug im Orchester« von Paul Franke wirksam ergänzt. Gut ausgewählte Beispiele aus Werken von Hindemith, Toch, Korngold, Strawinskij und mehrere Tafelillustrierungen (Jazzinstrumente) erhöhen den praktischen Wert der Schule. Das Heft will, wie der Titel sagt, eine Schule für Jazz-*Schlagzeug* sein, nicht eine praktische Jazz-*Lehre* im Sinne der oben erwähnten Improvisationsübungen mittels des Jazz. Ein diesbezügliches Unterrichtsbuch, das sich mit den hier gegebenen Grundlagen der Spieltechnik unmittelbar berührte, wäre sicher ein ebenso wichtiger wie dankbarer Versuch.

Hans Boettcher

MUSIKALIEN

VOLKSLIEDERBUCH FÜR DIE JUGEND, herausgegeben von der staatlichen Kommission für das Volksliederbuch. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Nach den Sammlungen für Männerchor und für gemischten Chor ist nun auch das seit langem in Vorbereitung befindliche »Volksliederbuch für die Jugend« in vierzehn Heften oder drei Bänden erschienen. In seiner Anlage entwächst es durchaus den Eigenheiten unserer Zeit und sucht deren Erfordernissen zu genügen. So stellt es das neuere neben das alte, klassische Volkslied, wobei allerdings das ganze Schwergewicht auf dem letzteren ruht. Weiter sucht es in der Form der Bearbeitung nicht ausschließlich ein besonderes und von vornherein immer eindeutig festgelegtes Klangbild, sondern greift auf die alte Praxis der Besetzung nach Maßgabe der vorhandenen Mittel stärker zurück. Ferner geht es vom ausschließlich vierstimmigen a cappella-Satze der früheren Sammlungen ab und macht sich die Praxis des ganz verschiedenstimmigen Gruppenmusizierens kammermusikalischer Art, mit und ohne Instrumente, zu eigen. Schließlich sucht es die lebenden Schaffenden zur Arbeit am Volksliede heranzuziehen und ist dadurch im Stil der Sätze von vornherein stärker an die Eigenart der Musik unserer Zeit gebunden, die zu ihrem Teil dazu beitragen soll, die Liedschätze der Sammlung wieder im weiteren Sinne und breiteren Maße volkläufig werden zu lassen.

So zieht die Sammlung vor allen Dingen Melodien des späten Mittelalters heran, berücksichtigt aber andererseits in breitem Maße auch das Liedgut des 18. und 19. Jahrhunderts, aber auch das frühmittelalterliche historische Lied. Daneben steht die Literatur der a cappella-Kunst seit dem 15. Jahrhundert, wie Material aus der Kunstliedentwicklung der barocken und nachbarocken Zeit — alles ausgewählt unter dem Gesichtspunkte rein geistiger oder auch greifbar formaler Abhängigkeit vom Volkslied im engeren Sinne. Die Bearbeitung der Melodien — soweit es sich nicht um originale a cappella-Sätze oder um Lieder mit Klavier, Duette u. a. m. von anerkannten Meistern handelt — ist ungleich vielfältiger als in den Sammlungen für Männer- und gemischten Chor. Der Chorsatz selbst ist zwei- bis vierstimmig. Dazu treten mannigfache Instrumentalbegleitungen: vom Klaviersatz in meist schlichter Form über das solistische Begleitinstrument zur Besetzung eines kleineren Kammerorchesters. Manche Melodien werden auf diese Weise für die verschiedensten musikalischen Gelegenheiten bereitgestellt. So erscheint etwa »Ach Gott, wie weh tut Scheiden« mit der Melodie von 1549 im vierstimmigen a cappella-Satze mit dem cantus firmus im Tenor (Graener) und als einstimmiges Lied zum Klavier (Kahn). Der gleiche Text, bei anderer Strophenauswahl, erscheint mit der Melodie von 1818 im zweistimmigen unbegleiteten Satze (Kaminski) und ebenfalls als klavierbegleitetes Lied

(Schmid). Oder »Entlaubet ist der Walde« wird von Krenek für Geige, Laute und dreistimmigen Chor (zwei Kinder- oder Frauenstimmen und eine Männerstimme) gesetzt, ist als Bild klassischen a cappella-Satzes mit dem Tenorcantus in der Fassung von Stoltzer da, wird im zweistimmigen Satze von 1526 (Unbekannt) vorgelegt und schließlich von Toch mit einer Klavierbegleitung versehen. Allen Bearbeitungen der Sammlung gemeinsam ist aber die deutlich melodische polyphone Fassung der Neusätze, die selbst in den Klavierbegleitungen zu spüren ist, und die unserer heutigen Musikgerichtetheit durchaus organisch entwächst. Und so ist aus den Neubearbeitungen des vorliegenden Werkes streng genommen der heutige Status der neuen Musik eindeutig zu entnehmen, der schon weit vorgeschrittene Abgeklärtheit, Ruhe und Sicherheit, Abwendung vom allzu Versuchshaften für das Eingehen in die Zwecke einer Volksliedersammlung ja zeigen muß. Fesselnd ist es zu sehen, wie dabei die Erfordernisse solcher Volksliedbearbeitungen durchaus nicht gleichmachend wirken, sondern wie jeder der neueren Tonsetzer seinen ausgeprägten Eigenstil, schon im äußeren Notenbilde, durchaus beibehält.

Es ergibt sich aus alledem eine Fülle von Darstellungsmöglichkeiten, welche durch die vorliegende Sammlung das Volkslied in Schule und Haus, in Kirche und Chorverein neu und intensiver lebendig werden lassen. Das kann um so mehr geschehen, als die Anforderungen an Sänger und Spieler niemals über das Mittelmaß gesunden Liebhaberkönnens hinausgehen. So kann bei dieser prachtvollen und gut verwendbaren Sammlung nur ein Wunsch übrig bleiben: daß sie einmal durch Volkslieder anderer Nationen ergänzt werde, die uns Eigenart und Kraft unseres Volksliedes erst recht erleben lassen. *Siegfried Günther*

HEINRICH SCHÜTZ: *Matthäus-Passion*. In der Originalfassung herausgegeben von *Fritz Schmidt*. Bärenreiter-Verlag zu Kassel.

Eine sehr saubere Ausgabe dieses Meisterwerkes, das auf dem Wege von der choralischen Passion zu den Bachschen Passionen einen wichtigen Markstein bedeutet. Der Notentext ist von jenen Zutaten, die frühere Herausgeber für nötig hielten (und die damals wohl auch nötig waren), befreit. Wir sind heute so weit, um die Ausdruckskraft des unbegleiteten Schützschen Rezitativs auch ohne hinzugefügte Generalbaßbegleitung, wie sie Arnold Mendelssohn in seiner Ausgabe vornahm, zu spüren. Wertvoll ist des Herausgebers besonderer Hinweis auf die Wortgezeugtheit der Schützschen Musik.

Kurt Westphal

DAS LIED DER VÖLKER. Ausgewählt, übersetzt und mit Benutzung der besten Bearbeitungen herausgegeben von *Heinrich Möller*. Band 9: Griechische, albanische, rumänische, Band 12: ungarische, Band 13: baltische Volkslieder. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Wer nicht Spezialist auf folkloristischem Gebiet ist, wird wohl gern zu *allen* Bänden greifen, aber zu den ungarischen Liedern durch ihren Einfluß auf die Kunstmusik am leichtesten einen Weg finden. Denn all diese echt musikantischen Wirkungen, die die Komponisten der verschiedensten Richtungen ergiebig ausgewertet haben, lassen sich hier bis in ihre Keimzellen verfolgen. Eine ängstliche Grenzscheide zwischen zigeunerischer und »rein«-ungarischer Musik braucht an dieser Stelle ebensowenig versucht zu werden, wie im aufschlußreichen Vorwort des Bandes, da es sich z. T. gar um Melodien handelt, die von Land zu Land »wandern«. Starke improvisatorische Begabung ist Vorbedingung, weil sonst einzelne virtuosere Begleitungen leicht zu Äußerlichkeiten führen könnten. Pentatonik, Kirchentonales und übermäßige Schritte (oft gar in nachbarlicher Häufung!) geben ebensoviel Anreiz wie die zahlreichen Dreitaktgruppen. Als Charakteristikum sei noch auf die mehrmalig anzutreffende dominantische Verrückung einzelner Phrasen hingewiesen. Religiöses (u. a. ein Choral aus der Zeit Veit Bachs!), Balladeskes wechselt mit Stimmungsbildern, Tänzen (deren Fassung manchmal von den Liedern metrisch sich unterscheidet), Stände- und Liebesliedern und Freiheitsgesängen. Ob Schubert nicht wohl »Auf der Wiese« gekannt hat, als er seinen »Leiermann« schrieb? Die monotonschwermütige Weise vor dem frischeren Kehrreim könnte es vermuten lassen! (Die Beispiele 12 bis 14 sind nachträglich transponiert, so daß die Anmerkungen über intervallische Sonderheiten entsprechend zu lesen sind.) — Trotz des in seinen Grundzügen Bekannten dennoch auch eine reiche Auswahl schwerer zugänglichen fesselnden Materials.

Nun gleich zu den Antipoden: den baltischen Ländern. Nur vereinzelte Stücke — da Umprägungen aus Opern — tragen mehr unbestimmt-internationalen Charakter. Das rhyth-

mische Bild ist hier insgesamt viel kühner. Als Beispiel eines der litauischen Lieder (Nr. 11), in dem drei 3/8- und ein 4/8-Takt durch zweimal zwei 3/8 plus einen 4/8-Takt ergänzt werden. Diese litauischen, lettischen, esthnischen und finnischen Lieder wurden oft von Fremden zuerst gesammelt. Dennoch ist's emsiger Forscherarbeit gelungen, bisher verschüttetes Volksgut nun erstmalig zu erschließen. Sehr apart berühren die zahlreichen frei abspringenden Quarten und die Bevorzugung des Kirchentonalen; der Text läßt häufig nordische Alliteration erkennen. Obwohl selbst die Bearbeitungen durch Mitteleuropäer fast stets den fremden Duft einzufangen wissen, wirken vielleicht die Fassungen von *Erkkin Melartin* am feinsten, weil sie trotz aller »Modernität« das dorische Gepräge wundervoll zum Ausdruck gelangen lassen. Selbst die Fröhlichkeit steht zumeist im Zeichen herb anmutender Landschaft. Ein Volkscharakter, der durch seine geographische Lage (zwischen Slaven und Skandinaviern) einen Mischtyp feinster »persönlicher« Einzelzüge ergibt.

Eine Prachtleistung der neue Balkan-Band! Er enthält auch einige Proben der von der Zivilisation noch fast verschont gebliebenen Albanier. Bei den Rumänen häufig ein zu Selbständigkeit emporwachsender Mischtyp, während die Griechen schon energischere Fühlung zu den frei-phantastischen Melismen des Orients aufweisen, die mitunter fast den gesamten Gehalt der Musik erfüllen. Kirchentonales scheint vereinzelt in den Bereich des Polytonalen hinüberzuspielen.

Forscher und Bearbeiter haben hier wieder Sammlungen geschaffen, die sich weniger an den Wissenschaftler wenden, als vielmehr auf praktischen Gebrauch berechnet sind. Die Fülle der Stimmungswelten, die Einbeziehung oft seltsamer Volksbräuche lassen sich mit dem flüchtigen Wort leider überhaupt nicht umreißen. Aber es muß unumwunden ausgesprochen werden: man trifft nicht nur auf fast überreiche Schätze für häusliches Musizieren, sondern bei wohldisponierter Auswahl könnte auch der Konzertsaal ertragreiche und fesselnde Anregung erhalten. *Carl Heinzen*

W. VON BAUSZNERN: *Duo für zwei Klaviere*, Verlag: Steingräber, Leipzig.

Die musikalische Welt verdankt dem fruchtbaren, in allen Sätteln sicher reitenden Berliner Tonsetzer schon manches gehaltvolle und interessante Werk. Nachdem er der Bühne eine ganze Anzahl Opern beschert, die Kammermusik um verschiedene wertvolle Werke bereichert, bietet er in den letzten Jahren den Liebhabern und Könnern des Klaviers Werk um Werk. Heute liegt ein fast mit dem lebhaften Impuls der Jugend geschriebenes dreisätziges Duo vor, das den Spielern dankbare, aber zum Teil auch anspruchsvolle Aufgaben stellt. Der erste Satz zeigt kraftvolle männliche Züge, entbehrt auch nicht hier und da feiner, liebenswürdiger Grazie, ist überhaupt in den Kontrasten sehr glücklich. Starke rhythmische Reize enfaltet der zweite, ernst und ruhig beginnende Satz in einer längeren, lebhaften, kontrapunktisch fein behandelten Episode. Mit einer wirkungsvollen Passacaglia und Fuge in D-dur schließt das in d-moll seinen Anfang nehmende auch in harmonischer Hinsicht fesselnde Werk glänzend ab. *Martin Frey*

O. SEVCIK: *Schule des Violinvortrages auf melodischer Grundlage.* Verlag: Ol. Pazdirek, Brünn.

Wenn man berechtigterweise von Namen sprechen kann, die zum Begriff geworden sind, so ist es bei Sevcik der Fall. Er beinhaltet die schöpferische Priorität der geigentechnischen Analyse, die pädagogische Entwicklung, die seither eingesetzt hat, und doch auch wieder ein banges Erkennen, daß ein Leben nicht ausreicht, diesen radikal durchgeführten Zergliederungen gerecht zu werden. Das Opus 16 hat ein vergnüglicheres Gesicht. Es ist eine Sammlung von fünfzig, nach Schwierigkeitsgraden ausgesuchten Vortragsstücken, die solistisch gut brauchbar und kaum anders sind als die Programme füllenden ähnlichen Arrangements älterer Meister. Aber diese Verwendbarkeit ist weder die ausschließliche, noch offenbar vom Autor beabsichtigte. Er läßt den Vortrag unter seinem ureigenen Gesichtswinkel aufscheinen, legt die Ausdruckselemente unter das technische Mikroskop, widmet jedem Heft ein ausführliches Übungsmaterial. Kein Zweifel, daß damit vielen, die zu einer selbständigen Lösung des Übungsproblems noch nicht gelangt sind, ein Weg gewiesen wird; aber die Frage bleibt offen, ob dieses gründliche Herauspräparieren technischer Sachverhalte bei Vortragsstücken und Kantilenen von unbedingtem Nutzen ist. Hier kommt es auf Frische und Unmittelbarkeit an, und die emotive Beteiligung ist eine derart empfindliche Angelegenheit, daß sie schon

aus dem unausweichlichen Umstand der Wiederholung Schaden nimmt. Besser wird es wohl immer sein, die technischen Bausteine in neutralen Studienwerken zu sammeln — wozu ja gerade die früheren Arbeiten Sevciks in unübertrefflicher Weise geeignet sind — und erst mit gesicherten Funktionen an musikalisch-ästhetische Forderungen heranzutreten. Für einen derart Vorbereiteten genügen dann Fingersatz- und Bogenbezeichnung, um die geschulten Automatismen auszulösen, und gerade Sevcik versteht mit dieser Symbolik so viel auszudrücken, daß es allein schon genügen würde, dem verpflichtenden Titel seines opus 16 zu entsprechen. Als besonderer Vorzug möge noch die Beigabe einer Ersatzbegleitung für eine zweite Geige Erwähnung finden, wodurch die vielseitigen Verwendungsmöglichkeiten noch vermehrt werden.

Hugo Seling

EWALD STRÄSSER, op. 54. *Kleine Sonate* für Klavier zu zwei Händen. Verlag: Steingräber, Leipzig.

Der rheinische Komponist geht in diesem Werk nicht so unbeirrt und leichten Herzens seine Straße wie in früheren Tonschöpfungen. Er ist ein anderer geworden und drückt sich gesuchter, überraschend, etwas fremdartig aus. Aber er schreibt doch einen interessanten Klaviersatz, verrät überall den großen Könner und bleibt ein liebenswerter Künstler, selbst dann, wenn er nicht singt, wie ihm ums Herz ist, wie ihm der Schnabel gewachsen ist.

Martin Frey

AUSGEWÄHLTE WERKE DES ALT-MÜNCHENER TONSETZERS JOHANN CHRISTOPH PEZ. Herausgegeben als fünfunddreißigster Band der Denkmäler der Tonkunst in Bayern von Bertha Antonia *Wallner*. 2°. LXXXVIII und 148 S. Verlag: Dr. Benno Filser, Augsburg 1928.

Der fünfunddreißigste Band der bayrischen Denkmäler fesselt nicht nur durch seinen musikalischen Inhalt. Es ist der in Sandbergers Schule gebildeten Herausgeberin gelungen, aus dem mit herzlicher Liebe und Geduld zusammengetragenen *archivalischen* Stoff ein anmutig-lebensvolles Bild der Münchener *Kultur* in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts zu formen. Es ist sicher kein Zufall, daß diese famose Abhandlung zeitlich mit Terrys rein biographisch gehaltenem Bachbuche zusammentrifft.

Daß davor die dem Subjektiven breiteren Einstrom gewährende stilkritische Behandlung nicht zurückzutreten brauche, zeigt die Herausgeberin in der Untersuchung, die den Elementen zugewandt ist, aus denen der eigentümlich gemischte Kunststil des sehr schätzbaren Komponisten sich bildet. Die Bearbeiterin sieht, wie mir scheint, mit Recht das Muster der Corellischen Sprache die allgemeinere Geltung auf den reifenden Meister gewinnen; sie erstreckt sich sogar in das Vokale der konzertierenden Ordinariumstücke hinein. Für den Vokalsatz der Opern und geistlichen Kantaten, schönen und bedeutenden Stücken, und für die Adagios der prächtig zusammengefaßten Triosonaten ist in mancher Beziehung der durch Kerll und Steffani vermittelte römische Einfluß nachweisbar, und der allmächtige Lulli, bei dem ja Steffani auch in der Lehre war, wirkt in die Thematik und in die Metrik der raschen Sätze, die dem Terzenspiel ebenso geneigt sind, wie der Fugenbildung als gegengerichtetem Pol. Auffällig ist die Gambenbesetzung der Sonaten, und auch die tokkatenhafte Beschaffenheit einiger Einleitungssätze dürfte, einigermaßen rätselhaft, auf den deutschen Norden weisen.

Pez ist ein Komponist, mit dem umzugehen eine Freude ist: er erdrückt unsereinen nicht, hebt uns vielleicht auch nicht in Händelsche Höhen; aber er fordert mit unserer Liebe auch die Achtung vor dem wundervollen handwerklichen Können — unsere Zeit braucht mehr Genies und hat sie —, das aus jeder der richtig sitzenden Noten spricht.

Neben der Herausgeberin hat sich um den Band, der eine erwünschte Bereicherung unserer Kenntnisse (und seelischen Erfahrung) bringt, August *Reuß* mit stilgerechter Aussetzung der Bässe verdient gemacht.

Th. W. Werner

ERWIN SCHULHOFF: *Sonata, Flute and Piano*. Verlag: J. u. W. Chester Ltd., London.

Für die Flöte, die in romantischem Sinne ein minder ausdrucksfähiges Instrument darstellt, wird in unsrer asensiblen Zeit wieder etwas mehr geschrieben. Erfreulicherweise sind die wirklich vorhandenen Ausdrucksmöglichkeiten der Flöte in vorliegendem Werk sehr plastisch dargestellt. So der pastorale Charakter im ersten, eine leise Melancholie im langsamen Satz und eine von prägnantem Rhythmus beseelte freudige Vitalität in den beiden Allegro-Sätzen: Scherzo und Finale. Die Grazie der dekadenten französischen Schule, gemischt mit einer ursprünglichen Rhythmik und mit etwas slawischem Lokal-

kolorit ergibt die immer noch reizvolle, in differenzierten Wohlklang getauchte, pikante, harmonische Grundlage dieser wirkungsvollen Sonate. *E. J. Kerntler*

IGOR BOELZA: *Vier Präludien für Klavier*, op. 5. Verlag: U. S. S. R. Musikverlag, Kieff; *Marcia funebre* für Klavier, op. 16, Nr. 3. Verlag: Joh. Steubel, Leipzig; *Zwei Nachtstücke* für Klavier, op. 25. Verlag ebenda. *Vierte Sonate* für Klavier, op. 26. Verlag: Universal-Edition, Wien.
Bemerkenswert ist das Pesante, das diesen Klavierschöpfungen ihr eigenes Gepräge gibt. Auch sind es meist die tiefen Lagen und die schwarzen Bässe, die den Kompositionen einen merkwürdigen und klangprächtigen Unterbau verleihen. Aber es gibt auch lichte Stellen und weiche Farben in diesem Düster. Der Tonsetzer läßt das Instrument klingen, er weiß zu seufzen, verliert sich jedoch nie in extravagante Stimmungen, fesselt durch klare, substanzhaltige Erfindung, durch ein einprägsames Melos, schreibt namentlich in dem wertvollsten dieser Stücke, seiner einsätzigen Sonate, einen flüssigen und durchsichtigen Klaviersatz, so daß man gute Hoffnungen auf seine Entwicklung setzen darf. *Oskar Rehbaum*

KURT VON WOLFURT: *Variationen und Charakteristiken über ein Thema von W. A. Mozart für großes Orchester op. 17*. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.
Das gleiche Thema aus Mozarts A-dur-Sonate, auf dem Reger ein Meisterwerk aufbaute, inspiriert auch Wolfurt zu einer höchst beachtenswerten, glänzend gearbeiteten Partitur. Wolfurt hat alle Variationen als Ausdruckstyp scharf ausgeprägt (außer der 6., die manches von der 1., anderes von der 4. hat) und sie nach dem Prinzip des Kontrastes aneinandergereiht. Äußerlich zeigt sein Werk die gleiche Anlage wie das Regers: es gipfelt ebenfalls in einer Fuge. (Ein Vergleich der beiden Fugenthemen belehrt uns eindringlich über die Entwicklung, die die Musik in der relativ kurzen Zeitspanne genommen hat.) Wolfurt hat die Fortschritte, die wir seit Reger gemacht haben, für sein Werk einzusetzen. Gleich die erste Variation hebt das (für mein Gefühl etwas weichlich und überdifferenziert instrumentiertes) Thema, an das sie noch eng gebunden bleibt, durch eine figurative Umschreibung aus den Angeln der Diatonik. Die 2. Variation bringt über dem noch festgehaltenen Grundriß des Themas eine spritzige Bewegung. Ausgezeichnet sodann der Anfang des 3. Stückes in seiner spannkräftigen akkordischen Massigkeit. Ein Meisterstück für sich ist die Schlußfuge. Prachtvoll insbesondere das bei Ziffer 10 einsetzende Zwischenspiel, das sich zu einem wuchtenden Tanz punktierter Rhythmen steigert. Ich wünschte, wir könnten das Werk bald hören. *Kurt Westphal*

FRANCIS POULENC: Deux Novellettes. Für Klavier. Verlag: J. & W. Chester, London.
Zwei reizvolle Klavierstückchen, die ganz nebenbei ein bißchen modern sind und auch ein paar kleine, launische Seitensprünge wagen, um dann aber sofort wieder auf den Pfad der Tugend zurückzukehren. Für England das Richtige; für uns vielleicht ein bißchen zu harmlos.
Richard H. Stein

PAUL GRAENER: *»Die Flöte von Sanssouci«, Suite für Kammerorchester op. 88*. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.
Der geschickt gewählte programmatische Titel wird dem kleinen Werk sicher so manche Aufführung in der Provinz eintragen. Die leichte Spielbarkeit und die liebenswürdig-unproblematische Haltung kommen als begünstigende Momente hinzu. Die Suite besteht aus den vier Sätzen Sarabande, Gavotte, Air und Rigaudon, die von einem kurzen Andante-Satz, der zugleich Introduktion und Coda bildet, eingerahmt werden. Die einzelnen Stücke sind mit lockerer Hand hingesetzt. Es sind Nippsächelchen, hübsch und zerbrechlich. Der harmonische Grundriß ist bei aller modulatorischen Beweglichkeit von großer, jedoch gekonnter Einfachheit. Hübsch sind vor allem Gavotte und Rigaudon, weniger die Air, deren Einfachheit stumpfer Einfältigkeit nicht allzu fern steht. So kann man dem Opus eigentlich nur Gutes nachsagen, solange man es innerhalb seiner Grenzen betrachtet, und kommt doch nicht darüber hinweg, daß es sich hier um Gebilde von der Hand eines geschickten Kunstgewerblers, um Gebilde ohne stärkere musikantische Kraft, handelt. Denn wenn hier auch französische Tanztypen des 18. Jahrhunderts kopiert sind, wenn auch dem Kammerorchester ein Cembalo eingefügt ist, so liegt dies Werk doch trotz solcher äußerlichen Gemeinsamkeiten weit außerhalb jener neuen, auch an das frühe 18. Jahrhundert anknüpfenden Bestrebungen. *Kurt Westphal*

WIE SPIELT MAN CEMBALO?

Von den Musikinstrumenten, die gegenwärtig zu neuem Leben erwachen, ist das Cembalo am bekanntesten. Man hat nicht bloß alte Kielflügel wieder spielbar gemacht, sondern es werden auch Cembali neu hergestellt. Die altbewährten Instrumentenbaufirmen, deren Erzeugnisse sich internationalen Rufes erfreuen: *Maendler-Schramm* (München), *Neupert* (Nürnberg) und *Pleyel* (Paris) benutzen dabei verschiedene technische Neuerungen. *Steingraeber* (Berlin) ist konservativer, während *Harlan* (Markneukirchen) die alten Kielflügel einfach kopiert. *Glaser* (Jena) baut unter dem Namen »Cembalochorde« Hammerklaviere mit cembaloähnlichem Klang. Neben dem Cembalochord, das vorwiegend als Generalbaßinstrument gedacht ist, sind bei *Glaser* in Jena neuerdings doppelmanualige Kielflügel ohne Eisenrahmen unter Verwendung historisch getreuen Materials (mit Schallkasten, dünnerem Resonanzkörper usw.) im Bau.

Zur Zeit haben wir mehr Cembali, als berufsmäßige Spieler und Spielerinnen vorhanden sind. Manchmal steht dem Veranstalter einer Oratorienaufführung wohl ein Instrument zur Verfügung, nicht aber das Geld, von auswärts einen Cembalisten kommen zu lassen. Da wird für manchen Musiker die Frage brennend: *Wie spielt man Cembalo?*

Am leichtesten richtet sich auf diesem Instrument ein, wer als Organist weiß, wie man einen Klang, dessen Farbe und Stärke vom Anschlag unabhängig ist, durch Manualwechsel und mit Hilfe von Registern beeinflussen kann. Obwohl es auch Instrumente mit *einer* Klaviatur gibt (z. B. die Cembalochorde und verschiedene Cembali von Maendler-Schramm und Neupert, die nicht mehr als ein gutes Pianino kosten), so gehören zu einem vollen Cembalo *zwei* Tastenreihen. Die Zahl der *Register* schwankt zwischen 6—8. Einst ragten sie als Stangen rechts aus dem Flügelkasten. Dann verwandelten sie sich in Hebel, die entweder im Saitenkasten oder über der obersten Klaviatur angebracht waren. Handgriffe bauen heute noch Steingraeber und Harlan. Die anderen Cembalofabrikanten richten die Register als Pedale ein.

Mit Hilfe der Hebel oder Fußtritte kann man im ersten Manual die höhere und tiefere Oktave zuziehen, dem Grundklang zweierlei Farbe geben oder ihn ganz ausschalten, das Oberwerk ans Unterwerk koppeln und das zweite Manual durch das Piano- und das Lautenregister dämpfen.

Beim *Generalbaßspiel* sorge der Cembalist dafür, daß stets ein Cello oder eine Gambe die Baßstimme mitspielt. Außerdem veranlasse er den Dirigenten, den Streicherchor schwach zu besetzen, und wundere sich nicht, wenn im Tutti die Akkordschläge nur so klingen, als wenn ein Bündel feiner Silberdrähte taktmäßig klirrt.

Im Verein mit einzelnen Streich- und Holzblasinstrumenten, wie auch zum Sologesang, nimmt sich der Cembaloklang wundervoll aus. Seine vollen Reize aber entfaltet das Instrument beim *Solospiel.*

Erst muß man das Geheimnis des *richtigen Anschlags* erfassen. Wenn auch der Cembaloton »starr« ist, so läßt dennoch das Instrument unter dem Finger des Stümpers bloß ein schnell verhallendes Gerupf vernehmen, während der Könner dem silbernen Klirren und Glitzern, dem geheimnisvollen Schwirren und Knispeln etwas Singendes zu verleihen vermag. Zu den »Könnern« zählen überwiegend weibliche Kräfte; Weltberühmtheit genießen die Leistungen von *Wanda Landowska* und *Alice Ehlers.* Den Weg zur Meisterhöhe beschreiten *Helene Lankmar*, *Gabriele v. Lottner*, *Julia Menz*, *Anna Pincus-Linde*, *Elfriede Schunck*, *Li Stadelmann*, *Edith Weiß-Mann.* Letztgenannte Künstlerin hat 1926 eine Vereinigung zur Pflege alter Musik in Hamburg gegründet.

Anfänger werden durch die zahlreichen dynamischen Zeichen, die Bearbeiter in den Ausgaben alter Meister angebracht haben, leicht verführt, auf dem Cembalo Hammerklavierwirkungen nachzuahmen. Da die Register schwer zu bedienen waren, behielt man früher in der Regel für jedes Stück dieselbe Klangfarbe bei. Um so häufiger bedienten sich die Alten des *Manualwechsels*, den sie mühelos ausführen konnten. Angaben hierüber finden sich bei Joh. Seb. Bach nur im *Italienischen Konzert* und bei der *Partita in h-moll.* Ausgeschriebenes *piano* bedeutet das Ober-, *forte* das Hauptwerk.

Anmerkung: Wir weisen auf eine demnächst erscheinende eingehende Studie über Neukonstruktionen auf dem Gebiet des Klavierbaus schon heute hin. *Die Schriftleitung*

Weite Strecken will der Meister glatt durchgespielt haben. Das kann man ohne Bedenken auch heute tun, da die kleineren Feinheiten auf dem Cembalo viel klarer hervortreten, als auf dem Klavier von heute. Dagegen wird durch den Übergang von einer Klaviatur zur andern der Aufbau in großen Zügen dargestellt. So verlangt Bach bei dreiteiligen Kunstformen, daß Anfangs- und Schlußstück auf dem ersten, der triomäßige Mittelsatz aber auf dem zweiten Manual auszuführen sind. In gewissen Fällen ist auch zwischen Melodie und Begleitung zu unterscheiden. Wo zwei Stimmen im doppelten Kontrapunkt vertauscht werden, sollen beide Hände die Klaviaturen entsprechend wechseln. — Besonders reich ist der letzte Satz der Partita mit *Echowirkungen* ausgestattet, die in der altklassischen Musik eine große Rolle spielen. Weitere, auf den Tondichter zurückgehende, Vorschriften über den Wechsel von f und p finden sich u. a. in Steglichs Ausgabe der Klaviersonaten *Phil. Em. Bachs* (4 Bände), die gleich *Wagenseils* »Divertimento il Cembalo«, der Blumeschen Sammlung »*Alte Klaviermusik* aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts« nebst allerhand alten Kammermusikwerken kürzlich bei Nagel (Hannover) erschienen sind. Vorzüglichen Übungsstoff bietet Karl Zuschneids *Technik des polyphonen Klavierspiels* (Verlag von Vieweg, Berlin-Lichterfelde). Unbekannte Meisterwerke der Klaviermusik gibt Privatdozent Dr. *Werner Danckert* im Bärenreiter-Verlag in Kassel heraus.

Die wenigen uns überlieferten Vorschriften reichen aus, *allgemeine Grundsätze* über stilechte Wiedergabe von Stücken »vor einen Clavicymbel mit zwei Manualen« abzuleiten und sie auf andere Werke anzuwenden. Auch zeitgenössische Tondichter verwenden das Cembalo. Bekannt sind mir Konzerte für Cembalo und Orchester von de Falla, Maler, Krenek und Poulenc; ferner Waltershausens »Krippenmusik«, Rich. Strauß' Couperin-Suite und Respighis Suiten für Kammerorchester mit Cembalo; schließlich auch Stücke für Cembalo allein von Crusius und Barthe.

Wem die *reinen Textausgaben* nicht zur Verfügung stehen, der benutze solche Ausgaben, die den Unterschied zwischen Urtext und Zutaten des Bearbeiters klar erkennen lassen. Für Bachs Klavierwerke eignet sich deshalb Bischoffs »Kritische Ausgabe« (Steingräbers Verlag, 7 Bände) gut. Allerdings darf der Cembalist die nachträglich angebrachten dynamischen Bezeichnungen nicht als »Eselsbrücken« verwenden und muß den Mut aufbringen, sie auch dann nicht zu beachten, wenn sie seiner Auffassung widersprechen. *Altklassische Musik* soll nämlich auf dem Cembalo nicht mit den Ausdrucksmitteln der Romantik vorgetragen werden, sondern im Sinne der sogenannten *Stufendynamik* von einst, die auch *alte Sachlichkeit* heißen kann!

Fritz Müller-Chemnitz

✶ RUNDFUNK ✶

Alle Monopole, alle Trusts haben dasselbe Ziel: die Sicherung und Erhöhung des Profits einer kleinen Gruppe von Machthabern bis an die Grenzen des Möglichen. Da im deutschen Rundfunk die Beiträge nicht gut erhöht werden können, so versucht man, die Kosten der Darbietungen zu verringern. Dies hat zu einem sehr üblen innerdeutschen Programmaustausch geführt.

*

Hierfür ein Beispiel, ein einziges: Berlin mußte sich Unterhaltungsmusik aus Breslau, Tanzmusik aus Königsberg, Blasorchestermusik aus Hamburg (sie war indiskutabel) und Chormusik aus Stettin gefallen lassen. Es wäre gewiß nichts einzuwenden, wenn der reiche Berliner Sender die kleineren Stationen ein bißchen mitversorgen würde. Aber *ohne* Gegenleistung. Denn wir Berliner können wirklich darauf verzichten, an provinziellen Unterhaltungen und Tanzvergnügen teilzunehmen.

*

Zwecks Verbilligung der Leistungen werden auch die Schallplatten-»Konzerte« immer mehr ausgedehnt; sogar in die Abendveranstaltungen sind sie schon eingedrungen. Damit können sich die Hörer nicht einverstanden erklären. (Sie haben sich im letzten Jahrzehnt die Freude am Surrogat des Surrogats, am Ersatz des Ersatzes etwas abgewöhnt.) Überhaupt diese Schallplatten-Programme ... Unter dem Titel »Krieg und Frieden« hörte man u. a. die Ouvertüre zur

Operette »Der Lustige Krieg« von Joh. Strauß und Bruchstücke aus dem »Parsifal« . . . (Die Platten waren obendrein miserabel.)

*

Wie wäre es beispielshalber mit einer Veranstaltung unter dem Titel: »Sterne«? Vortragsfolge etwa so: Nr. 1: »Puppchen, du bist mein Augenstern«. Nr. 2: »O du mein holder Abendstern«. Nr. 3: »Nacht muß es sein, wo Friedlands Sterne strahlen« (Rezitation). Nr. 4: »Weißt du, wieviel Sternlein stehen« (Singing Babies). Nr. 5: »Überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen«. (Frei nach Beethoven für Saxophonquartett mit Begleitung eines Mandolinenorchesters.)

*

Als charakteristische Ergänzung diene das Programm einer (wirklich stattgefundenen) Veranstaltung unter dem Titel »*Lieblingsstücke*«: »Behüt' dich Gott«, aus dem »Trompeter«. Die Serenate von Toselli. »Ein rheinisches Mädchen beim rheinischen Wein«. Die Mühle im Schwarzwald. »Ich hab' mein Herz in Heidelberg verloren« usw. Schätzt der Berliner Rundfunk seine Hörer so gering ein, oder sind das die Lieblingsstücke der Programmleiter?

*

Es gibt ein wunderherrliches Bilderbuch: »Tiere sehen dich an.« Als Pendant hierzu gab es eine Rundfunkveranstaltung unter dem Titel: »*Tiere singen dich an.*« (Die Musik war aus Operetten zusammengestellt.) Haben Sie sich schon einmal von einem Goldfisch, einem Fasan, einer Schwalbe, einem Affen, einem Hund oder einem Bären »ansingen« lassen? Nein? (Beileifick, wie man in Österreich sagt: Mein Hund, der sich sonst über jeden Spatzen ärgert, verhielt sich merkwürdig gleichgültig inmitten dieser seltsamen Tierversammlung. Vielleicht ist geruchlose Rundfunkmusik nichts für ihn. Aber er sah so aus, als wollte er sagen: »Wenn's euch Spaß macht . . ., für mich ist sowas zu dumm.«)

*

Niemand dürfte im Rundfunk erklären, dem Arbeiter fehle all das, was durch ihn gedeiht. Aber singen darf man's. Zumal wenn die Verse von Dehmel sind und Richard Strauß die Musik dazu gemacht hat. Ähnlich ist es auf erotischem Gebiete. Ein Vater kann seinem Sohn ein Wiegenlied singen und dabei seine Autorschaft zynisch anzweifeln. Auch »Songs« dürfen sehr saftig sein, aber nur dann, wenn sie in ein Breslauer oder Frankfurter Hörspiel eingebettet sind. Weil dann das Obszöne nicht als Selbstzweck, sondern als »*Kontrast*« wirkt.

*

Kennzeichnung einer gewissen Art von modernen Tonwerken: *Kontraste* zu einer *leider nicht existierenden* Musik. (Der Rundfunk fördert durch hochbezahlte Kompositionsaufträge diese rein negative Musikmacherei. Gegen den Willen von 95 % der Hörerschaft. Nach welchen Prinzipien die Vergebung der Aufträge und die Bemessung der Honorare erfolgt, war bisher nicht zu erfahren.)

*

Was so alles gesendet wird . . . Der Deutschlandsender übertrug z. B. aus Frankfurt »*Die kleine Tagesserenade*« von R. Merten, eine Kantate für Soli, Chor und Jazzband. Sie schildert den Tagesablauf eines Lederwarenfabrikanten. Es war eine ebenso lederne wie unwahrscheinliche Angelegenheit. Soweit ich Lederwarenfabrikanten kenne, stehen sie in engeren Beziehungen zu Nelson, Hirsch und Kollo, als zu Hindemith, Hauer und Schönberg.

*

Aus Breslau wurden vom Berliner Sender »Variationen über ein deutsches Volkslied in musikalischen *Stilparodien*« übernommen. Ein immer wieder dankbarer und zugleich instruktiver Scherz (vgl. das Faschingsheft der »Musik« vom Februar 1913). Aber um die Systemkomponiererei unserer Zeit schlagkräftig zu verulken, muß man schon etwas tiefer in die Materie eingedrungen sein als der Komponist dieser Variationen. Und gewisse Atonalisten kann man gar nicht einzeln parodieren, weil sie nicht individualistisch, sondern kollektivistisch komponieren. (Man muß sie bündeln wie Spargel, Radieschen oder Rhabarber.)

*

Berlin versuchte, den *Pariser Tannhäuser-Skandal* vom Jahre 1861 in einem Hörspiel wiederzugeben. Es war herzig. Die Mitglieder des reichen und vornehmen Jockey-Clubs benahmen sich (in Gegenwart des Königs) wie Müllkutscher. Das Lied an den Abendstern wurde vom dritten in den zweiten Akt verpflanzt. Wagner hatte kurz vor der Vorstellung vergeblich nach einem (nur einem?) Waldhorn gesucht; als Ersatz wurde ihm ein Saxophon vom Erfinder persönlich angeboten. Derselbigte blies wimmernd die Abendstern-Melodie, und der Meister hatte wohl seine Partitur nicht im Kopf, denn nur das Cello nimmt ja die Melodie auf. Berlioz ließ sich

durch seine hysterisch kreischende Frau wider besseres Wissen zu einer miserablen Tendenzkritik verleiten (vornehme Damen pflegen anscheinend wie Fischweiber zu keifen, zumal in Paris). Und alle Nebenpersonen erwiesen sich als alberne Operetten-Trottel. Also nun wissen wir, wie und warum der Tannhäuser 1861 in Paris durchgefallen ist.

*

Weshalb die Berliner Sendestelle *Schönbergs Oper »Von heute auf morgen«* als Sendespiel aufgeführt hat, ist schwer zu ergründen. Nicht über das Werk soll hier gesprochen werden, dessen fast krankhaft extravagante Musik in einem grotesken Mißverhältnis zu dem singspielmäßigen, ja beinahe operettenhaften Text steht, sondern über die Unmöglichkeit, eine solche Musik durch Rundfunk zu übertragen. Man durfte einen Komponisten mit einem so hypersensiblen Gehör wie Schönberg nicht durch eine solche Übertragung lächerlich machen; anderseits hätte von ihm selbst erwartet werden dürfen, daß er sich gegen die Verwandlung seiner die Fähigkeit subtilsten Auseinanderhörens fordernden Musik in einen ungenießbaren Rundfunkbrei mit allen Mitteln wehren würde. Er hat es nicht getan; er hat sogar selbst dirigiert. Was aus dem Lautsprecher herauskam, war fürchterlich, unerträglich, abstrus. Der Fall Schönberg ist immerhin tragisch. Auch deshalb hätte man uns die beispiellose Ohrenmarter und krasse Komik dieses unmöglichen Sendespiels ersparen sollen.

*

Hubert *Patákys* Musikdrama *»Traumliebe«* hat sicherlich den meisten Hörern einen großen Genuß bereitet. Die leicht eingängliche, blühende Melodik (mit gut geführten Gegenstimmen), die farbenreiche Harmonik und die vortreffliche Instrumentierung des klangfrohen Werkes verfehlten auch im Rundfunk ihre Wirkung nicht. Über den unmöglichen Text sollte man nicht spötteln, da die Musik Eigenwerte zeigt, die zwar das Musikdrama nicht retten können, den Komponisten aber als eine nicht alltägliche Begabung erscheinen lassen (von der wir [sofern er nicht selbst »dichtet«] eine wirklich volkstümliche Oper in modernem Gewande erwarten dürfen).

*

Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß die Post jetzt nicht mehr alle Rundfunkeinnahmen zu Rundfunkzwecken verwendet, sondern einen großen Teil davon in ihren allgemeinen Etat einstellt. Das bedeutet eine Sonderbesteuerung der Rundfunkhörer, der jede gesetzliche Grundlage fehlt. Im übrigen gibt es wahrhaftig genug andere Wege, um beträchtliche Summen zu ersparen. Niemand außer den Betroffenen dächte an Einspruch, wenn z. B. die geradezu phantastischen Einnahmen der Direktoren und Abteilungsleiter beschnitten würden. In jedem Falle müssen die Rundfunkgebühren dem Rundfunk ungeschmälert zugute kommen. Kein Teilnehmer will Schallplatten an Stelle von wertvollen Konzerten hören und mit zweitklassigen Künstlern vorliebnehmen, wenn die Rundfunkgebühren nicht dementsprechend verbilligt werden. In England zahlt man einen Shilling pro Monat. Unsere deutschen Programme sind, zumindest in musikalischer Hinsicht, kaum halb so gut wie die dortigen. Und für eine Mark pro Monat könnte fraglos nicht nur dasselbe wie bisher, sondern sogar sehr viel besseres geboten werden.

Richard H. Stein

* MECHANISCHE MUSIK *

ERZIEHUNG ZUM MUSIKALISCHEN HÖREN DURCH DIE SCHALLPLATTE

Über die Bedeutung der Schallplatte für die Musikerziehung haben die letzten Jahre wichtige Erkenntnisse gebracht. Am stärksten wird dabei der Gesichtspunkt betont, daß die Schallplatte ein unentbehrliches *Anschauungsmittel* ist überall da, wo es die Behandlung musikalischer Werke angeht, die von dem betreffenden Arbeitskreis (sei es Schule oder Konservatorium) nicht selbst ausgeführt werden können. Das Klavier, das bisher in solchen Fällen das einzige Illustrationsinstrument war, tritt dabei immer mehr zurück, um der Wiedergabe des *Originalklanges* durch den Schallapparat Platz zu machen. Neben dieser

sehr wichtigen Erziehungsaufgabe fällt aber dem Grammophon eine zweite, nicht minder bedeutungsvolle Rolle zu, die ich in der *Erziehung zum musikalischen Hören* überhaupt sehe. Hier erscheint die Schallplatte nicht als *Beispiel* für musikgeschichtliche oder formale Betrachtung, sondern als Erscheinung mit *Eigenwert* und *Eigengesetzlichkeit*. Eine solche Darbietung findet ohne jegliche Vorbereitung und Einführung statt, ohne irgendwelchen Zusammenhang mit vorher behandeltem Stoff. Die vollkommene Ungewißheit über das Kunstwerk und die gewissermaßen überrumpelnde Art, in der es dargeboten wird, hat den Zweck, die Aufmerksamkeit aufs höchste wachzurufen und die Fähigkeit des Aufnehmens und Sichanpassens an Gehörseindrücke zu steigern. Durch die Notwendigkeit, von allen etwa sonst bekannten Faktoren (Komponist, Formschema, Entstehungszeit, Stil usw.) zu abstrahieren und die Sinne ausschließlich auf das Aufnehmen *akustischer* Eindrücke zu lenken, entsteht ein pädagogisch äußerst fruchtbares Tasten, Horchen, Fühlen, das den Ausgangspunkt zu lebhaften Diskussionen bildet. Im folgenden sei mir gestattet, an Hand eines praktischen Experimentes, das ich in der Prima eines Berliner Gymnasiums anstellte, dieses Unterrichtsverfahren zu erläutern. Statt wie sonst die Schüler im Musiksaal zu vereinigen, behielt ich sie eines Tages in ihrem Klassenraum, nachdem vorher der Schallapparat dorthin transportiert worden war. In einer kurzen Einleitung gab ich bekannt, daß der Klasse jetzt drei verschiedene Musikstücke hintereinander — ohne Nennung des Werkes oder Komponisten — durch die Schallplatte dargeboten werden sollten. Die Aufgabe sollte darin bestehen, zu *hören* und über das Gehörte eine kurze Niederschrift anzufertigen. Was und in welcher Weise gehört werden sollte, bleibe jedem überlassen. Es käme dabei nicht auf eine Prüfung des Gehörs an, sondern nur auf die *Mitarbeit*, welcher Art sie auch sein möge.

Die Schüler begriffen ziemlich schnell, worum es sich handelte, und folgten der Darbietung mit außerordentlicher Aufmerksamkeit. Es gelang, selbst zwei ausgesprochen unmusikalische Schüler, die sich sonst am Unterricht sehr wenig aktiv beteiligten, für den Versuch zu interessieren. Ich hatte drei Werke gewählt, von denen ich annehmen durfte, daß sie den Schülern kaum bekannt wären, nämlich: Hindemith, Streichquartett, op. 22, 1. Satz, Strawinskij, Feuervogel-Suite (»Ronde des princesses«) und Bach, Toccata und Fuge d-moll. Es zeigte sich denn auch, daß die ersten beiden Stücke keinem bekannt waren, während die Orgeltokkata immerhin bei einer ganzen Reihe Schüler Erinnerungsgefühle an früher Gehörtes auslöste.

Das Ergebnis war so vielfältig und bunt wie nur möglich. Dabei ließen sich aber doch deutlich die verschiedenen *Typen* des Musikhörens herauserkennen, wie sie etwa Müller-Freienfels in seiner »Psychologie der Kunst« festgelegt hat, also der Motoriker, Sensoriker, der intellektuelle Typ, der assoziative usw. Statt eines genauen statistischen Berichtes lasse ich hier ein paar unverfälschte Dokumente von Äußerungen folgen, die interessante Einblicke in das Musikauffassen Jugendlicher gestatten.

1. Zum Streichquartett von Hindemith.

»Etwas Modernes, mir unverständlich, scheint strenge Form zu sein, d. h. es sind Melodien gegeneinander gesetzt ohne Rücksicht auf Harmonie. Nur wenige Instrumente. Fagott: 2 oder 4. (!)« — »Leise und schwer wie die Klage zweier Unglücklichen, die über ihr furchtbares Schicksal sprechen, manchmal hervorbrechend in wilder Anklage, dann wieder leise und gebrochen und schließlich ersterbend. Man könnte denken, daß ein junger und ein alter Gefangener klagen, der letzte bemüht, den Drang und die Sehnsucht nach Freiheit, die der jüngere hat, abzuschwächen.« — »Sehr schwer zu beurteilen nach der Platte; im Anfang des Trios(!) (2 Geigen und Cello) klingt es ziemlich schwermütig und getragen, fast romantisch, im Gegensatz dazu der Höhepunkt in der Mitte vollkommen unmelodisch, dissonant, klingt wie ein Stück von Hindemith (!), vollkommen durcheinander und unverständlich.« — »Absolute Musik. Scheint aus der neueren Zeit zu sein, ziemlich eintönig und schleppend. Die Mißtöne geben dem Stück etwas Anfängerhaftes (!).« — »Man weiß nicht, ob es neuere oder alte Musik sein soll, denn man erkennt den Komponisten nicht. Das Werk macht den Eindruck, für »Radiomusik« auf Bestellung geschrieben zu sein. Der Komponist fühlt sich gezwungen, das Stück modern zu gestalten, obwohl ihm das nicht liegt (!).« — »Der Komponist scheint noch nicht auf der Höhe seiner Kunst zu sein. Das zeigt sich besonders darin, daß der Anfang, aber auch der Mittelteil *keinen* Eindruck auf mich hinterlassen haben.«

(Oho!) — »Die Musik ist, glaube ich, ziemlich neu, eine mir fremde Erlebnisart.« — »Man vermißt eine einheitliche Tonart, in der das Stück geschrieben ist.« — »Das Stück hat die Form oder besser erinnert an eine Fuge.« (Es handelt sich bekanntlich um ein Fugato.) — Eindrücke während des Spiels: »Einzelne Geige: Einsamkeit. Wie verschiedene unglückliche Seelen, die sich ihr Leid klagen. Nach Befreiung ringend. Wie ein wilder grausiger Tanz. Aufbäumen vergeblich. Wieder Beruhigung. Dann mildere Töne. Wie ein Trost. Man muß sich mit dem Unabänderlichen abfinden. Tiefe Resignation.« — Nach dem Vorspielen: »Musik äußerst tiefempfunden. Gedanken vor der Komposition sicher geordnet. Kein unmittelbarer Gefühlsausbruch. Der Hörer bekommt einen Stoff vorgesetzt, den der Komponist völlig durchdacht hat. Vielleicht wollte er unsere Zeit und die Menschen, die in ihr leben, zeichnen, die Sklaven unserer Zivilisation, des Hastens und Jagens des Alltags, die nach Erlösung dürsten. Ich mußte immer an Werfels Gedichte denken, die auch voll Sehnsucht nach Erlösung, nach dem »Messias« sind.«

2. Zur Feuervogel-Suite von Strawinskij. (»Ronde des princesses.«)
»Ruhiges Stimmungsbild. Könnte im *Kino* beim Ziehen von Wolken benutzt werden.« — »Stimmungsschilderung, etwas flach, Neigung zur Kinomusik.« — »Vermutung: Puccini. Musik, die sich an jungfräuliche Menschen wendet, verpaßt bei mir ihr Ziel: die Rührung, »Ergriffenheit.« — »Erinnert an Smetanas „An der Moldau".« — »Die Musik, zwar orientalisch wie die Puccinis, ist aber nicht ganz so „süßlich".« — »Gute Ausnützung der Instrumente«. — »Erweckt die Vorstellung einer großen Einsamkeit. Etwa die eines Waldes oder einer Bergeinsamkeit, man könnte die ganze Macht der Berge und des ewigen Schnees vor sich sehen und sein Echo tausendfach wiederhören.« — »Kino: auf der Leinwand ein blühender Kirschbaum.« — »Träumerei.« — »Sonnenuntergang, Weide, Wolken ...« — »Liebeslied.« — »Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß der Komponist alles mögliche gestohlen hat. Auf jeden Fall hat er aber ganz gut gestohlen (!).« — »Schöne Naturschilderung. Freude am Leben. Vielleicht ein Spaziergänger in einer schönen Landschaft. Keinerlei aufregende Ereignisse treten ein. Die Sonne geht auf und verteilt ihre Strahlen. Die Vögel beginnen zu singen. Es ist irgend etwas Fremdländisches, Seltsames dazwischen. Ein gefestigter, selbstbewußter, sicher erfolgreicher Komponist. Betrachtungen eines schon älteren abgeklärten(!) Mannes. Die Stürme der Jugend scheinen schon verrauscht. Es ist angenehm, das Stück zu hören. Es macht jedoch keinen tieferen seelischen Eindruck auf mich.« —

3. Zu Bachs Toccata und Fuge d-moll.
»Orgel. Machtvoll und prächtig. Eine Farbempfindung beim Hören: Gold. Sonne spiegelt sich in großer goldener Fläche. Ein prunkvoller, pompöser Mensch hat dies komponiert. Ein Mensch, der für Größe und Macht (Barock und Absolutismus?) Verständnis hat. Es ist interessant, daß mir außer der Farbempfindung kein bestimmtes *Bild* aufgetaucht ist. Wohl aber hat die Schönheit und Pracht auf mich einen großen Eindruck gemacht.« — »Äußerst majestätisch.« — »Kirchenstimmung. Flammende Rede des Priesters. Gebet der Menge.« — »Erinnert an Bach.« — »Ohne Zweifel ein großartiges Kirchenmusikstück eines großen Meisters. Zeigt ein sehr religiöses Empfinden. Erweckt die Vorstellung eines riesigen Domes, der in die Unendlichkeit ragt.« — »Trotz der vielen Läufe, des verschiedenen Tempos *einheitlich*, wundervoll tönend.« — Polyphon. Herrliche Durcharbeitung der Stimmen.« — »Über die Orgelmusik (Bach?) ist kein Wort zu verlieren: Hier ist Musik, Gefühl, hier ist Shakespeare in Musik«. —

Faßt man das Ergebnis zusammen, so ist etwa folgendes zu sagen: Außerordentlich hoch ist der Prozentsatz der Schüler, die mit *Hindemith* sehr wenig anzufangen wußten. Dabei ist interessant, daß eine ganze Reihe von Äußerungen vorliegen, die ausdrücklich die absolute Musik Hindemiths betonen. Im Gegensatz dazu wird *Strawinskij* von der Mehrzahl als Programmusiker hingestellt, es finden sich viele programmatische Deutungen. Dies ist um so auffälliger, als die Hermeneutik sonst im Unterricht keine große Rolle spielt. *Bach* hat den größten Eindruck gemacht, auch wenn er durchaus nicht immer verstanden wurde.

Es versteht sich von selbst, daß ich die Antworten in einer nächsten Stunde der Klasse mitteilte. Dadurch wurde eine lebhafte Diskussion entfacht. Mein pädagogisches Ziel sah ich darin, die verschiedenen Standpunkte zu erklären und zu gegenseitigem Verständnis zu erziehen.

Hans Fischer

NEUE SCHALLPLATTEN

Tri-Ergon

Aus der »Walküre« bietet das Berliner Sinfonieorchester unter Ernst Kunwald den (beschnittenen) Feuerzauber. Es ist alles da, nur das Feuer lodert nicht und der Rhythmus leidet unter Schlaffheit (TE 10029). Aus dem gleichen Werk spendet Hendrik Appels, ein Tenor mit baritonaler Färbung, zwei Gesänge des Siegmund. Man hat sie schon besser gehört; auch ist das Orchester zu schwach besetzt (TE 5798). Ungleich eindrucksreicher wirkt das *Zilcher-Trio* mit dem Vortrag des Variationensatzes aus Beethovens Trio in B op. 11 (TE 1187). Wunderschön, wie sich die drei Spieler zu einer Einheit verschmelzen. Jean Sibelius kommt mit zwei Stücken zu Wort: der groß gedachten »Finlandia« und dem »Valse triste«. Das der Popularisierung ausweichende und das schnell populär gewordene — beides ist willkommen, weil die Ausführenden, das Salonorchester Lasowski, seine Sache sehr brav macht (TE 1182). — Einige Stufen höher zu stellen sind die Münchener Bläser mit Schmid-Lindner am Klavier. Die bekannte Vereinigung bietet in tonschönstem Vortrag neben der sehr dankbaren Gavotte aus dem Sextett von Ludwig Thuille ein von dem Pianisten dieser Gruppe bearbeitetes köstliches Menuett von Spohr (TE 10027). Welche Seltenheit!

Parlophon

Zur Seltenheit geworden ist auch Hugo Wolfs »Italienische Serenade«. Wir hören sie in Max Regers Bearbeitung, vorgetragen vom großen Sinfonie-Orchester unter Leitung von Fritz Stiedry (P 8496). Die Farben scheinen abgeblaßt im Vergleich zu dem verschwenderischen Instrumentalgewand, in das Jaromir Weinberger die »Böhmische Polka« und den »Furiant« aus seinem Schwanda, dem Stiefenkel der Verkauften Braut, kleidet. Das Edith Lorand-Orchester (B 12141) macht sich zum temperamentvollen Vermittler dieser Tanzstücke. — Zwei Sängerinnen schmeicheln sich in unser Ohr: Emmy Bettendorf mit Brahms' »Mainacht« (P 12142), die, vom Orchester begleitet, stilvoll gesungen, stärkeren Eindruck hinterläßt als die beiden Arien der Tatjana aus Tschaikowskijs »Eugen Onegin« in Beata Malkins das Melancholische allzu bewußt suchender Wiedergabe (P 9477). Das Edith Lorand-Orchester musiziert auch die Rosenkavalier-Fantasie mit Hingabe und Feingefühl (P 9491). Die führende Geige verdient ein Sonderlob. Mit der vollendeten Durchsichtigkeit im Vortrag stellt sich *Claudio Arrau* in Liszts »Wasserspielen in der Villa d'Este« in die vorderste Reihe der Platten-Pianisten (O 6743).

Odeon

Richard Tauber schneidet mit der »Lotosblume« von Schumann und mit Schuberts »Ungeduld« (O 4957 a/b) diesmal nicht sonderlich günstig ab. Der Stimme fehlt hier der Schmelz, der sich jüngst bei anderen Liedern vorteilhaft ausnahm.

Grammophon

Alexander Brailowskij gibt technisch souverän und in feinster Differenzierung Liszts VI. Rhapsodie, unterstützt von einem prächtigen Steinway (90146). Adele Kern brilliert mit der Wiedergabe der Pagenarie aus Verdis Maskenball und dem Walzer der Musette aus der Bohème, verständnisvoll begleitet von einem Orchester, das Julius Prüwer leitet (62690). *Maurice Ravels* »Boléro« auf den Doppelplatten 66947/8 wird vom Pariser Lamoureux-Orchester unter des Komponisten Direktion mit außerordentlicher Musizierfreudigkeit und köstlichen Bläserleistungen dargestellt. Die Monotonie des simplen melodischen Einfalls, die hundertmalige Wiederholung des immer gleichen Rhythmus im Schlagzeug stumpfen zwar das Ohr ab, zwingen jedoch in den Bann einer unerklärlichen Suggestion.

Homocord

bietet einige »Fernaufnahmen« (was ist das?): *Joseph Schwarz* exzelliert mit Chopin und Glinka (4-8818), das Salonorchester Felix Lemeau mit drei Stücken aus den Gebreiten der Unterhaltungsware (4-8815). Noch ein Salonorchester: Jenö Fesca gibt der »Aufforderung zum Tanz« eine noble Interpretation (4-9036). Endlich zwei Duette aus der Butterfly (4-9035), in denen der Tenor Heinz Bollmann dem Ohr diesmal mehr bietet als seine Partnerin Gitta Alpar.

Electrola

Sieben Gesangsplatten, die ausnahmslos Qualität zeigen. Man hört die Zyklopenstimme *Celestino Sarobes* (Orchester unter Prüwer) im »Credo« des Jago und im Bajazzo-Prolog; für das Zimmer zu vehement, aber voll grandioser Plastik (66898). Der Wahnmonolog

Friedrich Schorrs (Orchester unter Blech) atmet wundervollste Innerlichkeit (EJ 472). *Joseph Schmidt*, der allseits geschätzte Berliner Radiotenor, gibt Überzeugendes in je einer Arie aus der Afrikanerin und der Martha (EG 1698). Ensemblegesang bieten die zwei Abschnitte aus der Gibichungenszene der Götterdämmerung, in denen sich neben Melchior und Schorr Rud. Watzke als Hagen hervortut. Die Gutrune ist ungenügend. Orchester unter Blech (EJ 471). Leo Blech leitet auch den Berliner Staatsopernchor, der den Jägerchor aus dem Freischütz und den Matrosenchor aus dem Holländer in brausender Fülle hinstellt. (EW 77.) Die Wiener Philharmoniker dirigiert Clemens Krauß in zwei Johann Strauß-Nippes: der vergnüglichen Annen-Polka und dem schnurrigen Perpetuum mobile (EG 1626). Das Verfeinertste an Kammermusik bieten *Alfred Cortot* und *Jacques Thibaud* mit der Kreutzer-Sonate. Etwas in jedem Betracht Beglückendes. Das Werk wird vollständig gespielt! (DB 1328/31.)

Columbia

Louis Graveur und Ivar Andrésen stellen sich mit Liedervorträgen von Brahms (Mainacht) und Rich. Strauß (Morgen, Ruhe meine Seele und Nachtgang) ein. Beide verpflichten durch erlesene Kunst und sorgsame Stufung der Dynamik zu Dank (LS 3260, 3029). Dem Don-Kosaken-Chor begegnet man gern wieder. Diesmal sind es zwei alte Hochzeitslieder und die »Barynja«, in denen diese Männergruppe Zucht und Präzision auch im rasendsten Tempo dokumentiert. Welche Falsettisten, welche abgrundtiefen Bässe! (11812). Hat *Leopold Godowski* früher schon die Schallplatte bedacht? Wenn nicht, so gibt er mit Beethovens »Les Adieux« ein Debut erster Ordnung (L 2354). *Strawinskijs* »Le sacre du printemps« in seiner Vollständigkeit zu bieten (D 15213/7), ist kein geringes Wagnis für die herstellende Firma. Wenn sich die 5 Doppelplatten auch nicht als dankbares Verkaufsobjekt bewähren — dankbar wird der Hörer sein, weil er das seltsame Tonwerk in seinem Studio bis in alle Einzelheiten durchnehmen, die ihm unklar bleibenden Stellen so oft er mag wiederholen kann, um sich in die merkwürdige Formenwelt und die intrikate Instrumentationskunst, die beim einmaligen Hören im Konzertsaal chaotisch anmuten, sich einzuleben. Hat die Schallplatte den Beruf zur instruktiven Helferin, — hier erfüllt er sich in schlagender Weise. Strawinskij, der selbst den Stab führt, geht überaus behutsam zu Werke; das Pastorale stellt er in den Vordergrund. Höchste Ansprüche erfüllt das englische Orchester. — Endlich der *Barbier von Sevilla*. Nicht als »Kurzoper«, wenn auch die 7 Doppelplatten das Werk nur bis zur Mitte des zweiten Aktes führen. Folgt noch die fehlende Hälfte? Dirigent ist L. Molajoli. Als Sänger treten Borgioli, Stracciari, Bordonali, Baccoloni, Capsir und Bettoni auf. Unter ihnen einige Belkantisten. Überraschend ist die Schnelligkeit in den Seccorezitativen, die sprudelnde Deklamation, die haarscharfe Deutlichkeit des Worts. Das macht den Italienern keiner nach (D 14564/70). *Felix Roeper*

SCHLUSSWORT IN DER KONTROVERSE RICHARD H. STEIN — UNIVERSAL-EDITION

Man erlaube mir, als dem Herausgeber des Riemann'schen Musik-Lexikons, zu der Auseinandersetzung zwischen Dr. Rich. H. *Stein* und der Universal-Edition über George *Antheil* (»Die Musik«, S. 402 und S. 557) ein abschließendes Wort zu sagen. Der Artikel *Antheil* im »Neuen Musik-Lexikon« geht zurück auf Angaben des Pariser Korrespondenten der »Frankfurter Zeitung«, Bénoist-Méchin, der mir auf Grund eignen Erlebnisses von einer Besetzung des »Ballet méchanique« mit 16 Konzert-Pleyelas, 8 Xylophonen usw. zu sprechen schien. Diese Angaben sind in den »Riemann« übergegangen; da ich mit Herrn *Antheil* in direkte Verbindung erst im Juni 1928 kam, als Buchstabe A des »Riemann« längst erschienen war, konnte ich erst im *Nachtrag* (den erfahrungsgemäß niemand zu Rate zieht), einige Irrtümer berichtigen; dort ist das »Ballet méchanique«, ausdrücklich ohne jede Besetzungangabe, nochmals erwähnt. Die Bemerkung über Klavierspiel mit Faust und Unterarm beruht tatsächlich auf einer Verwechslung *Antheils* mit H. *Cowell* und ist zu tilgen.

Alfred Einstein

* ZEITGESCHICHTE *

FESTSPIELE, MUSIKFESTE, KONGRESSE

AUGSBURG: Das »*Festjahr Augsburg 1930*« bringt eine Reihe musikalischer Darbietungen. Unter Zusammenfassung »*Von Bach bis Beethoven*« werden im Juli, August und September Festkonzerte, Kammermusikaufführungen, Standmusiken usw. veranstaltet.

BASEL: Das Programm des *Mozartfestes* vom 10. bis 18. Mai steht nun fest: Entführung, Figaro, Don Giovanni, Cosi fan tutte und Zauberflöte im Stadttheater. Daneben 4 Kammermusik-Veranstaltungen, die c-moll-Messe, die Krönungsmesse, ein Konzert mit den Sinfonien in Es, g und C, sowie ein Gesellschaftsabend. Bedeutende Solisten sind gewonnen. Der Hauptdirigent ist *Felix Weingartner*.

BAYREUTH: Die Vorbereitungen zu den Festspielen sind in vollem Gang. Festspielleitung und Stadtrat arbeiten dabei Hand in Hand. Da die moderne Bühnenplastik einen viel größeren Aufbewahrungsraum erfordert, als die alten Kulissen, wird hinter dem Festspielhaus ein großes Magazin errichtet. Die Festspielanlagen sind nach den Plänen Allingers-Berlin umgestaltet worden. So ist eine Reihe neuer, staubfreier und schattiger Zugangswege zum Festspielhaus entstanden. Zwischen der Galerie des Festspielhauses und den Logen befindet sich ein sechs Meter hoher freier Raum, der nunmehr für die Einfügung eines *zweiten Balkons* Verwendung finden soll. Zu den Juli-Vorstellungen sind bereits alle Plätze vergriffen.

BUDAPEST: Aus Anlaß des *100. Geburtstages Carl Goldmarks* wird der ungarische Staat eine große *Hundertjahrfeier* veranstalten, die mehrere Wochen umfassen soll. Der Staat wird auch ein Goldmark-Museum schaffen. *Ein Weltkongreß für Orgelbaukunst und Orgelspiel* wird im Sommer 1930 abgehalten werden.

EISENACH: Der Verein der Freunde der Wartburg wird seine *Wartburg-Maientage* am 24. und 25. Mai veranstalten. Im Programm ist eine Aufführung der *Meistersinger von Nürnberg* durch das Deutsche Nationaltheater Weimar und ein Konzert des Leipziger Thomanerchors vorgesehen. Anläßlich des 700. Todestages Walthers von der Vogelweide wird Friedrich Castelle im Rahmen der Maientage einen Vortrag über den großen Minnesänger halten.

HEIDELBERG: Das diesjährige *Reger-Fest* findet am 5. und 6. Juli unter der Leitung von Eugen *Jochum* (Mannheim) und Dr. *Poppen* (Heidelberg) statt. Die Mitwirkenden sind das Orchester des Mannheimer Nationaltheaters, das Heidelberger Städtische Orchester, der Heidelberger Bach-Verein und das Busch-Trio. Zur Aufführung sind folgende Werke Regers vorgesehen: »Der Einsiedler«, »Der 100. Psalm«, die Hiller-Variationen und die Serenade op. 95.

KARLSRUHE: Hier wird vom 30. Mai bis 1. Juni das *4. Händel-Fest* veranstaltet. Im Programm stehen: das Doppelchorige Konzert Nr. 28, der Psalm 135 und die »Wassermusik«. Das Landestheater verheißt die Oper *Alcina* in Roths Bearbeitung. Es schließen sich an: das Oratorium *Esther*, eine Flötensonate, eine Suite für Cembalo, das Duett für Sopran und Baß »Quanda in calma« und die Kantate »O come chiere a belle«.

KASSEL: Die Intendantur des Staatstheaters beabsichtigt die diesjährige Spielzeit anläßlich des 325 jährigen Jubiläums des Kasseler Theaters, das, 1604—1605 errichtet, das erste Hoftheater Deutschlands gewesen ist, mit einer *Festwoche* zu beschließen.

KÖNIGSBERG: Beim Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, das in den Tagen vom 4. bis 8. Juni stattfindet, werden folgende Werke zur Aufführung gelangen: Wolfgang von *Bartels*, Sonate für Cello und Klavier, Conrad *Beck*, der Tod des Oedipus, Kantate für Soli, gemischten Chor und Orgel, Alban *Berg*, Konzertarie für Sopran und Orchester, Otto *Besch*, Adventskantate für gemischten Chor, zwei Soli und Orchester, Hans *Ebert*, Suite für kleines Orchester, Wolfgang *Fortner*, Fragment Maria, Kantate für Gesang, 5 Streicher und 3 Bläser, Alfred *Fischer*, 4 Kammerchöre a cappella, Stefan *Frenkel*, Violinkonzert, Hans *Gal*, Sinfonietta, Paul *Groß*, Musik für Bratsche und Blasinstrumente, Alf *Jürgensohn*, 6 Gedichte für eine Stimme und 5 Instrumente, E. G. *Klußmann*, Streichquartett, Nikolai *Lopatnikoff*, Sinfonie, Wilhelm *Maler*, Concerto grosso, Robert *Oboussier*, Trilogia sacra, Kantate für Soli, Chor und Orchester, Rudolf *Siegel*, Heldenfeier für Männerchor und Orchester, Heinz *Schubert*, Sinfonietta, Erwin *Schulhoff*, Divertimento für drei Bläser, Wladimir *Vogel*, Sinfonia fugata, Gerhard von *Westerman*, Drei Intermezzi für Orchester, Hermann M.

Wette, »Der Schneider in der Höll'« für Chor a cappella.

LÜTTICH: Die *Internationale Ausstellung 1930* wird auch eine Abteilung für Musik erhalten. Große Konzerte, von weltberühmten Dirigenten geleitet. Festspiele, Galavorstellungen bilden den Mittelpunkt, auch werden die großen Kongresse der Musik dieses Jahres in Lüttich abgehalten werden.

MÜNCHEN: Nach einem Gastspiel der Wiener Philharmoniker unter *Furtwängler*, am 16. Mai, dirigiert *Toscanini* die New Yorker Philharmoniker, am 24. Mai konzertieren die Berliner Philharmoniker unter *Furtwängler*. Daran schließt sich vom 25. bis 30. Mai eine *Bayerische Tonkünstlerwoche*. Im Juni, Juli, August findet wöchentlich eine *Mozart-Serenade* im illuminierten Brunnenhof der Residenz statt. Vom 22. bis 25. Juli hält das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin, seine Funkmusiktagung in München ab. Die Bayerischen *Staatstheater* beginnen mit ihren diesjährigen *Wagner-Mozart-Festspielen* am 21. Juli im Prinzregenten- und am 22. Juli im Residenztheater. Im Anschluß daran findet unter Mitwirkung der Komponisten eine *Richard Strauß-* und *Hans Pfitzner-Woche* statt. Vom 5. August bis 2. September veranstaltet das Nationaltheater anläßlich der 125. Wiederkehr von *Schillers* Todestag Schilleraufführungen.

Das internationale *Bruckner-Fest* wird im Oktober veranstaltet werden. Kapellmeister F. Müller-Rehrmann bringt im Frühjahr Einführungsvorträge über die neun Sinfonien des Meisters.

PRAG: Der *III. Internationale Kritikerkongreß* findet Mitte September statt. In den Hauptausschuß wurden gewählt: als Präsident *W. Tille*, als Vizepräsidenten Jos. *Bartos* und Erich *Steinhard*.

PYRMONT: Das für Kammerspiele hervorragend geeignete Empire-Theater steht unter der Oberleitung des Generalintendanten der Thüringischen Landestheater Dr. Ulbrich; das Ensemble stellt die Meininger Bühne. Als Kurorchester ist das Dresdner Philharmonische Orchester verpflichtet. U. a. sollen verschiedene *Musikfeste* und mehrere *Sonderkonzerte mit amerikanischer Musik* stattfinden; diese, sowie die regulären Sinfoniekonzerte unter Leitung Walter Stövers.

VENEDIG: In Verbindung mit der Internationalen Kunstausstellung, die alle zwei Jahre stattfindet, wird vom 8. bis 15. September dieses Jahres das *Erste Internationale Musikfest* in Italien veranstaltet. Das Programm des Festes umfaßt drei große Orchesterkonzerte, wovon zwei der Musik der Gegenwart gewidmet sind, ein Chorkonzert und drei Kammermusikveranstaltungen. Um das Zustandekommen der Venezianischen Musikfeste, die als Dauereinrichtung gedacht sind, haben sich die Komponisten Adr. *Lualdi*, Alfr. *Casella* und Mario *Labroca*, die bekannten Vorkämpfer der musikalischen Moderne in Italien, Verdienste erworben.

WEIMAR: Das Deutsche Nationaltheater plant zur diesjährigen *Festspielwoche* »Ostern in Weimar« folgende Aufführungen: Die Johannis-Passion von Bach, »Parsifal«, »Don Giovanni«, »Faust I und II«, »Gräfin Mariza« und (zur Shakespeare-Tagung) »Troilus und Cressida«.

WIEN: Die Festwochen, die vom 1. bis 15. Juni stattfinden, werden mit einer *Festvorstellung* im Operntheater am 31. Mai eröffnet, in der »*Eine Nacht in Venedig*« zur Aufführung gelangt. Die *Philharmoniker* werden zwei Konzerte geben, für deren Leitung Bruno *Walter* berufen werden dürfte. Auch werden Vorstellungen im Schönbrunner Schloßtheater und im Redoutensaale abgehalten werden, desgleichen die bereits so beliebten Serenaden auf dem Josefsplatz.

In der Zeit vom 6. bis 8. Juni findet der zehnte Welt-Musikkongreß statt. Diese Tagung wird als zehnjährige Jubiläumsveranstaltung im Rahmen der Festwochen ein besonderes Gepräge erhalten. Neben Beratungen über internationale musikalische Fragen wird eine große Reihe musikwissenschaftlicher Fachvorträge hervorragender Persönlichkeiten aus aller Welt abgehalten werden. Dieser Kongreß wird zum erstenmal in einem internationalen Rahmen ein umfassendes Bild des Musikwesens und Musiklebens der Völker ermöglichen sowie Richtlinien zur Anknüpfung neuer musikalischer Beziehungen bringen. Es soll eine Ausstellung des internationalen Musikarchivs des Weltmusik- und Sangesbundes abgehalten werden.

ZOPPOT: In den fünf *Freischütz*-Aufführungen der *Waldoper* im Juli und August wirken Käte Heidersbach und die Herren Burgwinkel, Roswaenge, Roth, Baumann und Abendroth, sämtlich von den Berliner Opernhäusern, in den Hauptrollen mit.

NEUE OPERN

Georg Antheil hat eine neue Oper unter dem Titel: »*Herr Ober, zwei Helle*« vollendet, deren

Libretto von John Erskine stammt. Die Handlung spielt in einem bekannten New Yorker Restaurant. Der Direktor der Metropolitan Opera in New York hat das Werk zur Uraufführung angenommen.

Paul Graener ist mit der Vertonung einer neuen Oper beschäftigt, die den Titel »*Die beiden Klingsberg*« führt. Das Buch schrieb nach dem gleichnamigen Kotzebueschen Lustspiel Günther Bibo.

Manfred Gurlitt beendete die Komposition seiner neuen dreiaktigen Oper »*Soldaten*«. Die Dichtung ist eine vom Komponisten stammende Bearbeitung des Dramas von Lenz.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: *Weills* »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« wurde von Max Reinhardt erworben. Ob er das Aufführungsrecht im »Deutschen Theater« ausüben will, oder zu diesem Zweck in einem der drei großen Opernhäuser Berlins gastieren wird, steht noch nicht fest. — Die Staatsoper am Platz der Republik bringt eine Neueinstudierung von Paul *Hindemiths* »Neues vom Tage« heraus. Diese Oper wurde kürzlich auch in Chemnitz, Augsburg und Oldenburg gegeben.

DRESDEN: Die Belgrader Oper wird voraussichtlich im Juni hier ein Gastspiel veranstalten.

MÜNCHEN: Die Staatsoper bringt in der nächsten Saison unter Kröllers Regie das Ballett »*Tanzlegendchen*« von *Pierre Maurice* zur Uraufführung. Der Stoff ist der bekannten Keller'schen Novelle entnommen.

TURIN: Richard Strauß' »*Elektra*« wurde unter großem Beifall erstmalig in italienischer Sprache aufgeführt.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Hans Gáls neues Streichquartett, op. 35, gelangt in Wien durch das Roséquartett zur Uraufführung.

Pietro Mascagni erhielt vom Papst den Auftrag zur Komposition einer »Hymne für den vatikanischen Staat«.

Pierre Maurices sinfonische Dichtung »Der Islandfischer« ist von verschiedenen Städten angenommen. Auch steht die Aufführung seines Chorwerks »*Gorm Grymme*« und die Uraufführung einer neuen sinfonischen Musik in zwei Sätzen: »*Persephone*« bevor.

Willi v. Moellendorff hat ein Streichquintett in f-moll, op. 37, vollendet, dessen Uraufführung durch das »Westfälische Streichquartett« im Rundfunk zu Münster stattfinden wird.

Der Leipziger Komponist Fritz *Reuter* hat soeben ein neues Werk »*Huttens letzte Tage*« für Bariton und Orchester fertig gestellt. Der Mitteldeutsche Rundfunk hat die Uraufführung für den September 1930 vorgesehen.

Richard Strauß arbeitet derzeit an der Komposition eines biblischen Tonfilms, der in New York uraufgeführt werden soll.

Kurt Weills nächstes Werk wird »*Lehrstück vom Ja-Sager*« heißen, Text aus dem Japanischen, bearbeitet von Brecht. Das Stück ist für Schulzwecke gedacht, einfach besetzt und soll bei der diesjährigen »Berliner Kammermusik« im Juni durch Schüler erstaufgeführt werden.

KONZERTE

ALTONA: *Felix Woyrschs* Streichquartett in Es, op. 64, fand bei der Uraufführung seiner Neufassung warmen Beifall.

BOSTON: Im Rahmen eines ersten Brahmsfestes in den Vereinigten Staaten, arrangiert vom Boston Symphonie-Orchester, unter Leitung Kussewitzkijs, spielte *Artur Schnabel* das B-dur-Konzert von Brahms. Bewunderung erntete der prachtvolle Bechstein-Flügel; zum ersten Male wurde in Amerika in einem offiziellen Konzert ein ausländischer Flügel gespielt.

HAAG: *Maria von Basilides* hat nicht nur hier, sondern auch in London und Brüssel mit Erfolg konzertiert.

JENA: Das neugegründete Jenaer Trio Willy Eickemeyer, Willy Heuser und Hanns Keyl hatte mit seinem ersten Auftreten in einem Abend der Bach-Gemeinde mit Mozart und Beethoven (B-dur, op. 97) einen vollen Erfolg.

KOPENHAGEN: *Richard Lauschmann* aus Kiel brachte unter persönlicher Leitung des Komponisten *J. L. Emborg* dessen Oboekonzert zur dänischen Erstaufführung.

LENINGRAD: *Ernst Wendel* dirigierte in 6 Konzerten die neun Sinfonien von *Beethoven* und die letzten drei Sinfonien von *Tschaikowskij*. Der Künstler hat für nächste Saison ein erneutes Gastspiel für 8 Konzerte in Leningrad und Moskau zugesagt. Auch Italien hat Wendel eingeladen, im Frühjahr wiederum eine Tournee zu unternehmen.

PLAUEN: M. Spindler, Dortmund, bringt in einem Sinfoniekonzert der Städtischen Kapelle »Rondo und Fuge« für Orchester des Plauener Komponisten *Joh. Händel* zur Uraufführung.

STETTIN: Im Rahmen eines Sinfonie-Konzerts des Städtischen Orchesters unter Leitung Wiemanns brachte der Solocellist Rudolf Wetzmacher ein von *Adolf Leßle* komponiertes Cello-Konzert zur Uraufführung.

ULM: Fritz *Hayn* brachte mit der Ulmer Liedertafel das neue Männerchorwerk (mit Tenorsolo und Orchester) »Frische Fahrt« von *Karl Hasse* zur süddeutschen Erstaufführung.

TAGESCHRONIK

Ein Opernpreisausschreiben erläßt der Berliner Musikverlag *Bote & Bock*. Es wird ein Preis von *RM.* 10000.— ausgesetzt für eine *abendfüllende Oper*, die das Zeitlos-Charakteristische der deutschen Volksseele neu zu gestalten sucht, ohne die Umwertung aller Werte in den letzten zwei Jahrzehnten außer acht zu lassen, und die (ohne parteipolitische Tendenz) auch geeignet sein soll, in Wort und Musik dem Ausland den Begriff des deutschen Volkstums ebenso zu vermitteln, wie es etwa bei der »Verkauften Braut« als Ausdruck böhmischen Volksempfindens der Fall war. — Alles Nähere über die Bedingungen, den Termin der Einsendung, die Jury usw. ist vom Verlag selbst zu erfragen.

Das Musikkollegium von Winterthur feiert sein 300 jähriges Jubiläum. Der Pfarrer Hans Heinrich Meyer war vor drei Jahrhunderten der Gründer der Vereinigung, die als »Bund der 12 Musikfreunde« mehrstimmige geistliche Vokalmusik pflegte. Fast 100 Jahre später traten dann infolge Verweltlichung der Programme die geistlichen Mitglieder aus. Das Kollegium zählt heute neben *Hermann Scherchen* alle namhaften Schweizer Komponisten zu seinen Dirigenten.

Der im Jahre 1927 vom Preußischen Staatsministerium begründete *Staatliche Beethoven-Preis* ist am Todestage Beethovens den Komponisten *E. N. von Reznicek* und Julius *Weismann* je zur Hälfte verliehen worden.

Das Beethoven-Stipendium der Stadt Berlin ist am 26. März wieder verteilt worden. Zur Verfügung standen 10 000 Reichsmark aus dem laufenden Jahr und 1400 Reichsmark, die infolge Aufgabe des Stipendiums von Musikstudierenden im Vorjahre nicht ausgezahlt worden sind. Der zur Vergebung des Stipendiums eingesetzte Ausschuß konnte an elf Schüler der Staatlichen Hochschule für Musik und der Orchesterschule des Deutschen Musikerverbandes das Stipendium verleihen.

Der *Bielefelder* städtische Theater- und Musikausschuß, der sich mit der Kandidatur Heinrich *Kaminskis* als Leiter des *Musikvereins* befaßte, hat sich damit einverstanden erklärt, daß der Musikverein einen jährlichen Zuschuß von 3000 Mark erhält, wenn Kaminski als Nachfolger Lampings angestellt wird. Kaminski ist verpflichtet, etwa die Hälfte der städtischen Sinfonie-Konzerte zu dirigieren.

Die Rundfunkversuchsstelle bei der Hochschule für Musik in Berlin ist im Jahr 1929 von etwa 3000 Personen besucht worden.

In *Breslau* ist ein gemeinnütziger Verein »*Musicum*«, der nicht nur der Pflege der Musik dienen soll, sondern in der Hauptsache den beruflichen Musikbeflissenen, Musikern und Sängern beiderlei Geschlechts in ihrer bedrängten Lage Unterstützung und Förderung bringen will, gegründet worden. Hilfe und Unterstützung sollen durch Schaffung von Arbeits- und neuen Verdienstmöglichkeiten geboten werden.

Im Laboratorium des *Instituts für Orgelbau an der Technischen Hochschule Berlin* ist jetzt eine Versuchsorgel fertiggestellt, auf der die »Gleichschwebende Temperatur«, die »Mitteltönige Temperatur« und die mathematisch-reine Stimmung durch drei Register auf Schleifladen dargestellt wird.

Leo Liepmannssohns Antiquariat veranstaltet seine nächste *Autographen-Versteigerung* am 20. und 21. Mai. Der Katalog 59 gibt Auskunft über die ungewöhnlich reiche Sammlung wertvollster Handschriften, unter denen solche von *Beethoven*, *Brahms* (viele kostbare Stücke!), Bruch, *Bruckner*, Frescobaldi, *Gluck*, Haydn, Liszt, *Mozart*, Reger, *Schubert*, *Wagner* hervorragen. Nach der Schätzungspreisliste ist das Hauptstück *Chopins Ballade in g-moll*, op. 23, vom Jahre 1836.

Der künstlerische und persönliche Nachlaß *Paganinis*, der an seine Nachkommen, die Barone Paganini in Parma fiel, ist vielfach in fremde Hände gelangt. Ein Teil wurde vor zwanzig Jahren in Florenz versteigert. Jetzt sollen die noch im Besitz des Barons Attilio Paganini befindlichen Denkwürdigkeiten ver-

einigt und ein Paganini-Museum in Genua geschaffen werden.

Otto Barblan, als Komponist, Organist und Lehrer geschätzt, wurde am 22. März 70 Jahre alt. Barblan, der seit 1887 das Organistenamt an der Kathedrale St. Pierre zu Genf versieht, hat sich vor allem durch eine Reihe streng geformter Orgel- und Chorwerke — Lukaspassion, Psalm 23 und 117, Schweizer Festmusiken u. a. — einen Namen gemacht.

Heinrich Grünfeld, der erst kürzlich von der öffentlichen Konzerttätigkeit zurückgetretene ausgezeichnete Violoncellist, beging am 21. April in vollster Frische seinen 75. Geburtstag.

Am 13. April konnte *Ernst Decsey*, Verfasser der vielgerühmten Biographien Hugo Wolfs, Anton Bruckners und Johann Straußens, unseren Lesern als hervorragender Mitarbeiter der »Musik« aufs beste vertraut, sein sechstes Lebensjahrzehnt abschließen. Das gleiche Alter erreichte am 26. März der Herausgeber der »Musik«, der an dieser Stelle für die zahlreichen Gückwünsche seinen Dank ausspricht.

Die türkische Regierung hat *Julius Bittner* die Stellung eines Generalmusikdirektors für Angora angetragen.

Max *Pauer* und Leo *Blech* sind zu Ehrenmitgliedern der Musikakademie in Stockholm ernannt worden.

Zwischen Wilhelm *Furtwängler* und den *Wiener Philharmonikern* ist der *Vertrag* nunmehr auf drei Jahre *erneuert* worden.

Generalmusikdirektor *Cremer* in Plauen hat einen Ruf an das Nationaltheater in *Mannheim* als Nachfolger Kapellmeister Jochums erhalten.

Hans Pfitzner ist die goldene Ehrenmünze der Stadt München verliehen und vom Oberbürgermeister als nachträgliche Ehrung zum 60. Geburtstage des Meisters überreicht worden. Seine neue Chorphantasie »*Das dunkle Reich*« wurde außer von Bruno Walter für *Leipzig* und Hermann Abendroth für *Köln* angenommen, auch von Wilhelm Furtwängler für *Berlin* und *Wien*, von Eugen Papst für *Hamburg*, von Mennerich für *München* und von Max Fiedler für *Essen*.

Von den Walzern von *Johann Strauß* gab es, mit wenigen Ausnahmen, bis jetzt keine gedruckte Partitur. Nunmehr werden die wichtigsten in Revision Viktor Keldorfers in Eulenburgs Kleiner Partitur-Ausgabe erscheinen.

Vom 1. April 1930 ab wurde die im Verlage G. D. Baedeker, Essen, erscheinende »Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege« mit der »*Zeitschrift für Schulmusik*« (Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel) vereinigt. Gleichzeitig mit der Verschmelzung geht die Zeitschrift für Schulmusik zum monatlichen Erscheinen über. — Die bisherige »*Musikantengilde*« erfährt eine Titeländerung in »*Musik und Gesellschaft*«; das Organ erscheint im gemeinsamen Verlag Kallmeyer, Wolfenbüttel, und B. Schotts Söhne, Mainz. — Die Zeitschrift »*Musik im Leben*« (Verlag Dr. Benno Filser, Augsburg) ist eingegangen. — Eine neue Monatsschrift »*Die Musikpflege*« erscheint vom April 1930 ab bei Quelle & Meyer, Leipzig.

TODESNACHRICHTEN

Emma Albani, einst hochgefeierte Opernsängerin, † 76 jährig völlig verarmt in London.

Lorant Frater, der Liederkomponist, † in Budapest im 58. Lebensjahre an einer infolge Mandelentzündung aufgetretenen Blutung.

Edwin L. Klahre, einst als Enkelschüler Liszts in Deutschland herangereift, † in New York im 63. Lebensjahr.

Ovide Musin, um die Jahrhundertwende einer der bekanntesten Geiger Europas, von Potentaten mit Ehren überschüttet, von einer Legion von Schülern verehrt, ist kürzlich arm und verlassen in New York gestorben.

In Görlitz hat sich der Kapellmeister des Stadttheaters, *Fritz Ritter*, erschossen. Er hat sich um das Görlitzer Musikleben sehr verdient gemacht.

Rudolf Zamrzla, Kapellmeister des tschechischen Nationaltheaters, auch als Komponist bekannt, † in Prag im 61. Lebensjahr.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38, mit Ausschluß des Beitrages »Rundfunk«, für den der Verfasser die Verantwortung trägt

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

UNBEKANNTE BRIEFE VON HECTOR BERLIOZ

MITGETEILT UND ÜBERSETZT VON GERTA BRÜCHER-BERLIN

Aus der großen Zahl der noch unveröffentlichten Briefe teilen wir hier einige mit, die sich auf Berlioz' Tätigkeit als Konzertdirigent in Deutschland beziehen. Sie sind alle an seine Schwester Adèle Suat gerichtet, die in der Provinz mit einem Notar verheiratet war, und legen Zeugnis ab von den herzlichen Beziehungen, die Berlioz mit seiner Familie unterhielt.

Die in den Briefen erwähnte Gattin Berlioz' ist die Schauspielerin *Henriette Smithson*, die dem Komponisten im Jahre 1827 bei einer Hamlet-Aufführung durch eine englische Theatertruppe in Paris als Ophelia begegnete. Berlioz verliebte sich auf den ersten Blick in sie, durch ihr wunderbares Spiel hingerissen. In seinen Memoiren schildert er selbst den Zustand der an Geistesstörung grenzenden Raserei, in den ihn die Bekanntschaft mit der gefeierten Irländerin versetzte. Jahrelang werden alle seine Annäherungsversuche abgewiesen; da beschließt der Verschmähte, in einem großartigen Tonwerk seine verzehrende »infernalische Leidenschaft« zu bekennen; er komponiert die *Phantastische Sinfonie*, die er zum erstenmal 1830 in Paris aufführt.

Inzwischen hatten Verleumdungen und andere Widerwärtigkeiten ihr Werk getan und Berlioz von der Leidenschaft zu der Schauspielerin vorübergehend geheilt. In der schönen Pianistin *Camilla Moke* hatte sich ein Ersatz der Angebeteten gefunden — ja er verlobt sich sogar mit ihr und will sie 1832 heiraten. Aber als Preisträger des Konservatoriums muß Berlioz zunächst — sehr gegen seinen Willen — auf zwei Jahre nach Rom gehen, und mit dieser langen Trennung endet seine Neigung.

1832 findet der von Rom Zurückgekehrte bei einer von ihm geleiteten Aufführung der Phantastischen Sinfonie seine Ophelia wieder. Sie hatte sich in der Zwischenzeit mit einem selbständigen Theaterunternehmen ruiniert, und an ihrer von Pein und Sorge zermarterten Seele geht die Leidenschaft und der Zauber von Berlioz' Musik diesmal nicht spurlos vorüber. Sie hört den Überschwang seiner Liebe in der Musik erklingen und willigt in eine Verbindung. 1833 wird Henriette Smithson Berlioz' Frau; Liszt fungiert als Trauzeuge. Krankheit, Mittellosigkeit und Eifersucht machten die Ehe zur Qual. Bei einem Wiederauftreten stößt die einst berühmte Schauspielerin auf völlige Gleichgültigkeit beim Publikum. Und damit war ihre Bühnenlaufbahn zu Ende. 1834 war aus der Ehe als einziger Nachkomme ein Sohn geboren. 1842 trennten sich die Gatten endgültig. Henriette Smithson starb, ein menschliches Wrack, gelähmt und nicht mehr der Sprache mächtig, am 3. März 1854.

Eine zweite Ehe, die Berlioz im Oktober des gleichen Jahres mit der Sängerin *Marie Recio* geschlossen hatte, die nach dem nicht sehr liebevollen Urteil des Gatten »wie eine Katze« gesungen haben soll, endete, im Verlauf keineswegs glücklicher, 1862 mit dem Tod der Frau. Im Jahre 1867 starb Berlioz' einziger Sohn *Ludwig* in Havanna als Opfer eines Fiebers, das er sich in seinem Beruf als Kapitän eines Schiffes zugezogen hatte. Am 8. März 1869 folgt der Vater dem Sohn in den Tod.

Paris, den 17. August 1852.

Liebe Schwester!

So ist das Leben in Paris! Ich will dir jeden Tag schreiben, und immer kommt irgend etwas dazwischen. Heute bin ich krank, ich kann mich

nicht um meine Angelegenheiten kümmern, also schreibe ich Dir. Ich weiß nicht, was mir fehlt. Vorgestern habe ich Erbrechen gehabt, das die ganze Nacht angedauert hat, verbunden mit den schrecklichsten Kopfschmerzen. Jetzt ist eine außerordentliche Schwäche zurückgeblieben. Jedoch alles in allem geht es mir besser ... Aber ich habe noch ein Feuilleton zu schreiben ... Das macht mich von Neuem krank, wenn ich nur daran denke.

Ludwig hat Dir an meiner Stelle am Ende des vorigen Monats geschrieben; er ist zwei Tage später abgefahren. Ich habe zwei Briefe von ihm aus Le Havre erhalten. Er war voll von Entzücken über seinen neuen Kapitän, der von Anfang an ein wirkliches Interesse für ihn bezeugt hat und ihm auf seinem Schiff ein hübsches, nett eingerichtetes Zimmerchen mit einem Bett und Bettzeug angewiesen hat ... eine Sache, über die Ludwig gar nicht hinwegkommen konnte. Der Besitzer des Schiffes, Herr Cor aus Le Havre, hatte ihn dem Kapitän wärmstens empfohlen, ich meinerseits hatte auch an den letzteren geschrieben, und wie es scheint, ist Herr Liebert (so heißt er) ein netter Mensch.

Herr Cor hat sich sofort für Ludwig ins Zeug gelegt; für die Zukunft sichert er ihm seinen ganzen Einfluß zu, den er in Le Havre und in den verschiedenen anderen Häfen des Ozeans besitzt. Seine Gesellschaft ist reich und mächtig, sie kann Ludwigs Karriere sehr erleichtern. Unglücklicherweise hat er zwei Monate in Paris verloren, wo er viel Geld für nichts ausgegeben hat. Das liebe Kind weiß genau, wie schwer es mir wird, Geld zu verdienen, aber es gibt keine Kinderei, sei sie auch noch so kostspielig, in die er nicht bei jeder Gelegenheit verfällt, allerdings, um sie später zu bereuen.

Ich bin in der letzten Zeit sehr beunruhigt gewesen über die heftigen Stürme, die über der ganzen nördlichen Küste Frankreichs wüten. Diese Böen haben meine Nächte grausam beunruhigt ... aber Gott sei Dank, war Ludwig schon neun Tage in See, als diese Stürme ausgebrochen sind, und infolgedessen weit von der Küste entfernt, wo sie so schrecklich sind. Henriette ist immer in demselben Zustand und vielleicht weniger unglücklich als wir glauben. Während der schönen Jahreszeit ist sie ruhig in ihrem Garten mit der schönen Aussicht auf die Ebene von Saint-Dénis, und mit den Bergen von Montmorency vor Augen. Sie hat zwei aufmerksame Dienstboten, die für alle ihre Gewohnheiten sorgen, nicht zu aufdringliche Freunde, die sie von Zeit zu Zeit besuchen, ihre Zeitung, die sie zwei- bis dreimal am Vormittag liest, meine Besuche und ... die Hoffnung.

Ich veröffentliche verschiedene Arbeiten, sehe Korrekturen durch und begeistere mich für nichts mehr. Ich lasse jetzt den Berg zu mir kommen, und mache keinen Schritt ihm entgegen. Habe ich Dir schon gesagt,

daß man mir 25000 Francs angeboten hat, um auf fünf Monate nach New York zu kommen und dort meine Werke aufzuführen? Der Unternehmer, der mir diesen Vorschlag machte, hatte meinem letzten Erfolg in London beigewohnt; er hatte es sich in den Kopf gesetzt und wollte mich absolut mitnehmen. Er hat die Absicht, nächstes Jahr wiederzukommen und mir neue Angebote im Auftrage einer philharmonischen Gesellschaft der Vereinigten Staaten zu machen; wenn sie annehmbar und gut fundiert sind, werden wir sehen. Und dennoch bin ich dieses Vagabundierens ziemlich müde! ... Und über den Ozean fahren, um schlechte Musik zu machen ... Da muß es schon eine tüchtige Summe sein! Liszt hat mir das Versprechen abgenommen, im nächsten November für acht Tage nach Weimar zu kommen, um meine Oper »Benvenuto« zu hören, die man dort ständig aufführt. Der Intendant des Theaters wird mir meine Reisekosten und den Aufenthalt bezahlen. Ich werde dort mehrere meiner Freunde aus Deutschland wiedertreffen. Es ist auch ein Plan gefaßt, eine Festlichkeit für mich zu veranstalten.
Ich werde Dir nichts von der Feier des 15. August erzählen. Ich habe nichts gesehen. Ich war im Bett. Ich habe ihren Glanz nur nach der ungeheuren Anzahl der Kanonenschüsse beurteilt, die mich während des ganzen Tages am Schlafen gehindert haben. Heute, Dienstag, Abend findet der Maskenball der Marktfrauen auf dem Marché des Innocents statt. Alle diese Geflügelverkäuferinnen werden verblüffende Toilette gemacht haben; das muß von einer unglaublichen Komik sein. Aber ich habe mich nicht kräftig genug gefühlt, diesem Tanz von Heringsweibern beizuwohnen. Auf Wiedersehen, der Kopf dreht sich mir.

H. Berlioz

Küsse Deine Töchter und Deinen Mann für mich. Ich schreibe Dir da einen ganz unsinnigen Brief, der ohne jeden Zusammenhang ist. Aber mein Kopf ist wie ein Ballon, der am platzen ist.

Paris (Anfang) Oktober 1853.

Liebe Schwester!

Ich fing schon an, mich über Dein Stillschweigen zu wundern; im allgemeinen wartest Du nicht so lange mit Deiner Antwort, und ich will Dir nicht wie Ludwig XIV. sagen: »ich habe beinahe gewartet!« sondern »jawohl, ich habe gewartet!« Scherz beiseite, ich vermutete, daß Du auf irgend einem Berg herumkletterst. Dein Brief hat mich heute durch einen großen Zufall erreicht, denn ich hätte eigentlich schon vor zwei Tagen nach Hannover abgereist sein müssen. Da nun aber der König von Hannover nicht vor Ende dieses Monats in seine Hauptstadt zurückkehren kann, hat mir sein Haushofmeister geschrieben, das Konzert,

für das er mich verpflichtet hat, bis Anfang November aufzuschieben. Darin habe ich sehr gerne eingewilligt; da der junge König schon immer reizend und liebenswürdig zu mir gewesen ist, auch als er noch Kronprinz war, wäre ich sehr enttäuscht gewesen, mich bei ihm in seiner Abwesenheit hören zu lassen. Nur hat das meine ganze Deutschland-Tournee über den Haufen geworfen.
Man hat mir aus London einen so brillanten Vorschlag gemacht, daß ich gar nicht daran glauben kann. Wenn sich das verwirklicht, werde ich glauben geträumt zu haben. Aber ich bin kein Freund von Illusionen. Nun, wir werden ja sehen; beim Warten werde ich Erkundigungen einziehen, ich habe keine Lust, die Geschichte mit dem Bankrott von Julien in Drury Lane noch einmal durchzumachen. Dieser Schwindler macht seine Amerikareisen, wo er seine Koffer mit Dollars anfüllt, und dabei schuldet er mir noch 100 Pfund, die er mir niemals bezahlen wird.
Morgen beginnt das Musikfest von Karlsruhe, das von Liszt geleitet wird und wo gespielt wird — — —
Ich bin hier gerade von einem dänischen Künstler unterbrochen worden, der mir fünf Empfehlungsschreiben oder Einführungen bringt, die ihm meine Freunde aus Moskau gegeben haben. Ich hatte von dieser halb asiatischen Stadt nichts mehr gehört, seitdem ich sie im Jahre 1847 verlassen habe. Was für eine komische Sache sind doch diese fernen Beziehungen ... Ich habe gerade vor einigen Wochen meine Reise nach Moskau in einem Memoirenband, den ich schon lange angefangen habe, beschrieben ...
Ich sagte Dir doch, daß morgen das Musikfest in Karlsruhe beginnt, bei welchem man meine Symphonie: Romeo und Julia aufführt. Der Großherzog von Baden hat mir eine Einladung schicken lassen; aber ich habe keine Zeit hinzufahren. Liszt dirigiert das alles, er wird mir die Einzelheiten, die mich interessieren, mitteilen. Übrigens höre ich nicht gern meine Musik, wenn ich nicht selbst die Aufführung leite. In dieser Beziehung bin ich wie Spontini, dem eines Abends in Dresden schlimm wurde, als er seine »Vestalin« schlecht aufführen hörte.
Ich bemerke, daß ich viele kostbare Zeit beim Schreiben verliere, und ich muß heute noch fünfzig Seiten Korrekturen durchsehen.
Auf Wiedersehen also, ich nehme meine Arbeit wieder auf; eine mörderliche Arbeit, die unglücklicherweise von keinem anderen als von mir selbst gut gemacht werden kann.
Guten Tag für alle, lieber Onkel, liebe Tante, liebe Schwäger, und ihr schönen kleinen großen Nichten. Wenn mein Geschäft mit England abgeschlossen wird, lade ich Euch alle heute über zwei Jahre zu einem fabelhaften Diner in Wien oder in Grenoble oder am Meer ein. Und wir werden lustig sein. Wenn das Geschäft mit London fehlschlägt, bin ich

fähig, nach Rußland zurückzukehren und eine kleine Rubelrazzia zu machen, und dann werden wir bei meiner Rückkehr zusammen essen.

H. Berlioz

Hannover, den 17. November 1853.

Liebe Schwester!

Die vier Konzerte, die ich gerade in Braunschweig und hier gegeben habe, sind vier Abende des Triumphs gewesen, die herrliche Erfolge gebracht haben.

Braunschweig, — man hat mir ein Bankett gegeben, dem die ganze künstlerische und literarische Welt beigewohnt hat; man hat mir einen Taktstock aus Gold, Silber und Granaten zum Geschenk gemacht; man hat eine Wohltätigkeitseinrichtung für die Witwen und Künstler gegründet und ihr den Namen Berlioz-Stiftung gegeben, wegen eines Konzerts, dessen Ertrag ich dieser Einrichtung zugewiesen habe. Eines Sonntags bin ich in einem öffentlichen Park von dem Volk bejubelt worden, und die Militärmusik hat Fanfaren geblasen, als sie mich bemerkte.

Kurz und gut, die ganze Stadt ist von einer aufflammenden Musikleidenschaft ergriffen.

Hier war die Begeisterung genau so; nur, daß es hier zum ersten Male war, denn vor elf Jahren, als ich hierherkam, waren Publikum und Künstler ziemlich kühl. Nun, ich habe alles verändert gefunden; ich habe noch niemals einen Applaus gehört, den man mit dem des 2. Abends (vorgestern) vergleichen könnte. Man hat meine Partituren bekränzt, man hat mich am Ende des Konzerts mit Geschrei und Trampeln hervorgerufen, worüber sogar unser Gesandter sich nicht genug wundern konnte.

»Sie haben Tote lebendig gemacht!« sagte er mir, »denn das Hannoversche Publikum ist das kälteste, das ich kenne; es kommt nicht zweimal im Jahre vor, daß es applaudiert.«

Das Haupt meiner Beifallsspender war der König. Er ebenso wie die Königin wollten allen meinen Vorstellungen beiwohnen. Bei der letzten, als er die Ouvertüre zum König Lear hörte, ließ er mich rufen, um mir Dinge zu sagen . . . Dinge . . . Er hatte mich schon bei sich einige Tage vorher mit Komplimenten überhäuft.

»Und wie Sie dirigieren!« fügte er hinzu, »ich sehe Sie nicht, aber ich fühle es.« Ich freute mich über mein Glück, einen solchen Musikzuhörer gefunden zu haben. »Ja«, hat er erwidert, »ich bin der Vorsehung zu Dank verpflichtet, daß sie mir das Gefühl für die Musik verliehen hat, als Ersatz für das, was ich verloren habe.« — Der arme junge König ist

seit 15 Jahren blind, infolge von 2 Unfällen, die ihm nacheinander beide Augen geraubt haben. Wenn er ausgeht, ist die Königin seine Antigone. Du hättest ihn sehen müssen, wie er vorgestern in seiner Loge begeistert war ... und natürlich machen es ihm diejenigen seiner Offiziere und Höflinge, die nichts von Musik verstehen, nach.
Wenn ich Zeit hätte, noch zwei weitere Monate so herumzuvagabundieren, würde ich mit diesen halben Einnahmen Schluß machen, um noch etwas mehr zu verdienen (die Theater teilen nur mit mir); aber es ist unbedingt nötig, daß ich Ende Dezember nach Paris zurückkehre.
Bitte daher Camille, mir meine Rente für November jetzt nicht zu schicken, er kann sie mir mit der Januarrente zusammen geben.
Auf Wiedersehen, liebe gute Schwester, ich drücke Deinem Gatten die Hand und küsse Dich aus vollem Herzen, ohne meine beiden Nichten zu vergessen. Erinnere meinen Onkel an mich und gib mir Nachricht über sein Befinden. Du kannst mir nach Leipzig postlagernd bis zum 8. Dezember schreiben.

Hector Berlioz

Paris, Sonntag, den 18. Dezember 1853
und Montag, den 19.

Liebe Schwester!

Dein Brief hat mich zur rechten Zeit erreicht, ich war noch in Leipzig, er hat meine große Freude noch vergrößert. Ich hatte gerade mein Konzert gegeben und den bedeutendsten Erfolg gehabt, den ich mir jemals in Deutschland hätte träumen lassen. Dieses schrecklicke Publikum von Leipzig ist aufgetaut. Die ganze Presse hat sich noch einmal für mich erklärt; nach dem Konzert bin ich mit Beifallsstürmen herausgerufen worden, die mich an Hannover und Braunschweig erinnerten; eine Stunde später sind die Studenten in das Hotel zum Bayrischen Hof gekommen, um mir ein Ständchen zu bringen.
Am nächsten Tag (man hatte in Erfahrung gebracht, daß es mein Geburtstag war) überreichte mir bei einer Abendgesellschaft, auf der ich mich befand, eine junge Dame einen Kranz und sagte mir einige Verse auf (in französische Prosa übersetzt), die ein Dresdener Dichter am selben Tage zu dieser Gelegenheit geschrieben hatte. Dann haben die Musikanten sich geweigert, die vereinbarte Bezahlung für mein Konzert anzunehmen. Ihr Leiter (Ferdinand David) sagte mir, daß man niemals etwas ähnliches in Leipzig gesehen habe. Das muß sehr glückliche Folgen haben und für mich von der größten Bedeutung für ganz Deutschland sein.
Ich habe nur noch einen Fehler, nämlich Franzose zu sein, das quält sie, man sieht es. Einige Damen von der Singakademie sagten mir neulich

mit einer Art Bedauern: »Aber warum sprechen Sie denn nicht deutsch, Herr Berlioz, das müßte doch Ihre Sprache sein? Sie sind Deutscher. Wozu sprechen Sie englisch? Manchmal sagen Sie aus Versehen englische Sätze zu den Musikern. Sie müßten Deutsch sprechen.«
Ich habe hier einen Brief von Ludwig bekommen; er ist immer noch in der Nähe von Calais; er geht oft nach Yarmouth. Man läd ihn viel zu Bällen und musikalischen Abenden ein, hauptsächlich in England. Ich bin sehr froh, daß er dadurch Gelegenheit hat, ein wenig weltmännische Manieren anzunehmen. In seiner Marineuniform ist er wirklich ein hübscher Junge. Seine arme Mutter ist immer noch im selben traurigen Zustand, ihre Sehkraft läßt jetzt nach, sie hat ein sehr krankes Auge. Es ist herzzerreißend.
Setze Camille von meiner Ankunft in Kenntnis.
Tausend Grüße an Deinen Mann und an meinen Onkel, wenn er noch nicht nach dem Süden abgereist ist. Ich möchte ihm gerne dorthin folgen. Ich habe Verlangen nach Sonne und Wärme.
Auf Wiedersehen, ich küsse Dich von ganzem Herzen.

Dein ergebener

H. Berlioz

DER TANZ IM WANDEL DER ZEITEN

VON

WILLY GODLEWSKI-München

Schon immer wurde getanzt. Tanz ist wahrscheinlich die älteste Kunstform, die wir haben, denn viele Zeichen bei den Urmenschen lassen darauf schließen, daß schon damals tänzerisches Geschehen den Ausdruck der Freude, des Gebets oder der Totenfeier bestimmte. Erst später kam das Lied, das in einfachem Rhythmus die Tanzbewegungen zu begleiten begann. Sei es in Form von Klageliedern bei Begräbnistänzen, sei es als eintöniges Lied beim Dreschen des Getreides oder in lustigen Strophen bei bunten Tanzfestlichkeiten.
In alten Zeiten, bei den Ägyptern, den Griechen und Römern war der Tanz meist Mittel zum Zweck. So diente er bei den Ägyptern hauptsächlich dem Kult, da diese fast jede religiöse Handlung tänzerisch ausführten, während der weltliche Tanz mit wenigen Ausnahmen nur zum Amüsement des Hausherrn oder dessen Gäste üblich war. Den Griechen war der Tanz und die Gymnastik in erster Linie Mittel zur Erreichung des Schönheitsideals, zur Stählung des Körpers und zur höchsten Vollendung der Muskelbeherrschung. Allein in Athen gab es drei Gymnasien, die der Ausbildung aller körperlichen

Fähigkeiten im gleichen Maße gewidmet waren wie der geistigen Schulung; und in Sparta war es der gestrenge Lykurg, der den Tanz und seine Übungen durch Gesetz einführte. Dort waren die Kinder vom fünften Lebensjahre an dem strengsten Training unterworfen, und auch Erwachsene beiderlei Geschlechts pflegten diese Körperexerzitien bis ins hohe Alter. Das dazu gehörige Gewand war das Adamskostüm, so daß mit der körperlichen Ertüchtigung die Abhärtung Hand in Hand ging. Erst in zweiter Linie diente der Tanz der Religion und artete später zu den ausschweifendsten Orgien aus, die allerdings von den Spätrömern noch übertroffen wurden. Das sündhafte Rom veranstaltete seine wüsten Tanzfeste zur absoluten Lustbefriedigung, während die Griechen durch religiöse Ekstasen in diesen Taumel gerieten.

Doch sind das keine Dogmen. Auch bei den Griechen kamen schamloseste Gelage vor, wie anderseits die Römer Kulttänze pflegten. Das griechische Fest des Bacchus muß schon was ganz Tolles gewesen sein, ähnlich dem Tanztaumel, den ein Heliogabal, der römische Tanzkaiser heraufbeschwor; und das Fest des Apis in Ägypten dauerte einige Tage, an denen fast ununterbrochen getanzt wurde.

Die Bibel weiß von Tänzen der Mirjam beim Auszug aus Ägypten zu berichten, und David tanzte vor der Bundeslade so gewaltig und schamlos, daß sich seine Gattin empört von ihm wandte. Ein Sturm der Entrüstung brach auf einem Konzil aus, als ein Mönch den angegriffenen Tanz dahin verteidigte, daß wahrscheinlich auch Jesus auf der Hochzeit von Kana flott das Tanzbein geschwungen haben soll; wenigstens stünde nichts Gegenteiliges in der Bibel. Erst durch das Argument der gesamten Priesterschaft, daß Gott eben den Tanz verflucht hätte, seit Salome sich den Kopf des heiligen Johannes ertanzt habe, gelang es, die Tänze in Acht und Bann zu erklären.

Zu Roms Zeiten traten die ersten Berufstänzer auf, und der alexandrinische Tänzer Bathyllos schuf als erster die Pantomime. Allerdings waren die Tänzer, gleich den Verbrechern, auf die niedrigste Stufe gestellt. Tänzerinnen waren vogelfrei. Sie trieben es aber auch so wüst, daß sogar ein Kaiser Tiberius, dessen Moral sicher keine allzu gute war, verschiedene Tänze verbieten mußte. Trotz dieser sehr gemißachteten Stellung gelang es aber doch vielen Tänzerinnen, im Leben große Rollen zu spielen und sich sogar bis zum Kaiserthron emporzutanzen.

Die ersten Anfänge des Balletts weisen nach Italien (1489), von wo aus es bald nach Frankreich eingeführt wurde. Besonders Katharina von Medici und Ludwig XIV. waren es, die sich um das Ballett verdient gemacht hatten. Zwar waren die damaligen Ballette nicht Tanzstücke in unserem heutigen Sinne; sie waren mehr Gesellschaftsunterhaltung, an der sich alle Welt beteiligte. Ludwig XIV. gründete 1662 die erste Tanzakademie in Paris, während fast gleichzeitig das Pariser Parlament die sogenannten »heiligen

Tänze« verbot. Andere wichtige Daten in der Geschichte des Balletts sind: 1671 Verbindung des Balletts mit der Oper, 1681 erstes Auftreten von Tänzerinnen im Ballett, das bis dahin nur von Männern verkörpert wurde, 1763 Entstehen des Balletts als selbständige pantomimische und dramatische Handlung, 1771 Abschaffung der Gesichtsmasken, welche dem Tänzer Gardel zu verdanken ist, der bei der Rollenübernahme für den erkrankten Vestris es wagte, nur im Schmuck seines jungen hübschen Gesichtes die Bühne zu betreten.

Mit der Anordnung Ludwigs XIV., daß Tänzer auch Entgelt für ihre Tätigkeit nehmen durften, war der Berufstänzer geschaffen. Noverre, der berühmte Ballettmeister, der für die damalige Zeit das war, was Laban für die heutige Tanzkunst bedeutet, brachte das Ballett zur vollen Blüte. Später wurde diese Kunstgattung so gepflegt, daß selbst die größten Opern ohne Ballett undenkbar waren, und selbst Richard Wagner scheute sich nicht, für die Pariser Aufführung seines Tannhäuser eine neue, umfangreichere Ballettmusik zu schreiben. Aber alle diese Tanzaufführungen erhielten ihre Form durch den Ausdruck der Zeit; sei es als selbständiges Ballett, sei es als Operneinlage oder als große Schau; immer strebten sie, ein Spiegel der Zeit, in ihrer Graziösität, Pikanterie und Anmut zur Vollendung.

Das Ziel des Balletts: Überwindung des Schwerpunktes, wurde nicht erreicht; auch nicht im Spitzentanz, der ja erst eine spätere Errungenschaft des Balletts ist. Der Tanz bildete sich nur zum absoluten Virtuosentum aus. Das Gazeröckchen, das den Körper in zwei Teile zerlegte, war die Grenze. Unten die Beine, die die schwierigsten Kapriolen ausführen mußten, oben der Oberkörper, der diese graziös und lächelnd begleitete, um den Eindruck der Leichtigkeit zu erwecken. Erst Beethoven brach mit der Tradition und verzichtete ganz auf den Tanz, während z. B. Mozart die Konzession ans Publikum behielt und fast überall in seinen Opern den Tanz verwendete. Allerdings nicht in dem Maß wie Meyerbeer und Verdi, die in ihre Opern große Balletts einlegten.

Doch der heutigen Zeit genügt es nicht mehr, den Tanz in der Oper als Einlage zu gebrauchen. Heute sucht man den Tanz mit der Handlung der Oper zu vereinen; aus ihr soll er als ein Teil zum Ganzen geboren sein. Die Revolution schuf eine Neugestaltung des Ausdrucks, der Geste und der Bewegung. Ja sogar der Darsteller in der Oper und besonders im Schauspiel mußte sich umstellen, mußte seine Gesten aus dem innerlich Erlebten herausholen, das heißt »tänzerisch« gestalten. Denn Tanz im heutigen Sinn heißt: ein innerliches Erlebnis oder eine Empfindung in Bewegung oder in eine Bewegungsreihe umsetzen. Aber vor allem der Tänzer mußte sich wandeln. Hat er doch den ganzen Körper als Instrument zur Verfügung, mit dem er gewissermaßen so spielen muß wie der Geiger mit seiner Violine. Er muß alle Gefühlsphasen seines Innenlebens mit ihm zum Ausdruck bringen

können, er muß also den Körper in seiner ganzen Form, in allen seinen Teilen, in seinen Bewegungen und Ausdrucksmöglichkeiten beherrschen. Während der frühere Tanz, das reine Ballett, ein absolutes Virtuosentum der Beine war, zu dem nur Training gehörte, wie noch heute beim Varieté, gehört zum modernen Tanz inneres Erleben, ein Insichhineinleben — Rhythmus, erlebter Rhythmus, Raumgefühl und vieles andere. Deshalb ist das Tanzen heute viel schwerer als ehemals — nicht leichter, wie sich das so viele vorstellen. Denn die Technik muß trotzdem beherrscht werden; erst darüber hinaus beginnen die Anfänge der Kunst.

Auf das Tanzkostüm muß heute auch mehr Wert gelegt werden. Es genügt nicht mehr das Gazeröckchen in all seinen schimmernden und glitzernden Farben, es muß ebenfalls dem Tanz, dem Geistigen im Tanz angepaßt werden. Noch höher zu werten wäre es, wenn der nackte Körper, ohne Unterstützung des Kostüms, Kunst vermitteln würde. Der Behelf des Kostüms müßte genau so wegfallen, wie es schon viele Tänzerinnen versucht haben, ohne Musik zu tanzen. Denn Musik ist ja auch nur eine Begleitung, eine Unterstützung. Der tänzerische Rhythmus ist im Tänzer, ihn gibt nicht erst die Musik. Sie dient nur zum leichteren Verständnis, zur Vermittlung an das Publikum, das sein Auge für den Tanz noch viel zu wenig geschult hat. Die Musik ist also gewissermaßen Dolmetsch. Das Publikum wird sofort erkennen, daß der Tänzer ungarisch tanzt, wenn es eine ungarische Melodie hört, nicht aber wenn der Tänzer ohne Musik ungarisch tanzt. Um so weniger aber noch, wenn es sich um abstrakte Themen handelt: Neid, Angst, Grauen, Dank, Freude usw. Mag der Tänzer ein noch so starkes Erleben zum Ausdruck bringen, er wird beim großen Publikum wenig Saiten zum Klingen bringen. Erst durch die begleitende Musik, also durch das Ohr des Publikums wird es ihm gelingen, Verständnis zu finden. Im schlimmsten Fall hilft der Theaterzettel über Irrtümer hinweg. Das alles sind aber Behelfe, die hoffentlich einmal wegfallen. Nur das Kostüm wird aus sittlichen Gründen bestehen müssen. Das Publikum wird später einmal einen Tanz, der einem Kult, einem Gebet gewidmet ist, als solchen erkennen und ihn nicht für den rassigen Tanz eines Spaniers halten.

Natürlich ist das frühere Ballett nicht abgetan. Es brachte sehr viel Wertvolles und besonders auf der Theaterbühne ist es heute noch unersetzlich. Viele Übungen wurden, wenn auch unter anderem Namen, vom Ballett herübergenommen, und es ist Tatsache, daß auch die besten modernen Tänzerinnen die alte Schule studiert haben. Das ist das richtige Wort: »Schule«. Das Ballett hatte nach unseren heutigen Begriffen einen falschen Weg eingeschlagen. Die Studien sind brauchbar, wie in keiner anderen Methode, doch schwenkt der Weg, den sie weisen, in eine Sackgasse ab. Der Grund kann dennoch bleiben. Dann aber weiter aufbauen, hinaus ins Freie, ins helle Land der Sonne. Die Beherrschung des Körpers muß eine spielende sein,

man muß mit dem Körper denken lernen, wie man englisch denken muß, wenn man sprechen will, nicht erst deutsch denken und die Vokabeln suchen. Man muß Technik erlernen, sie beherrschen und wieder vergessen können, also nicht erst denken und dann umsetzen. So erst beherrscht man seinen Körper, das schönste Instrument, das uns die Natur gegeben hat, ganz. Jetzt erst beginnt die Kunst, das Spielen, das Erklingenlassen, das große Schenken an die Menschheit. Und weil der Tanz das höchste Wesen der Natur — den Menschen — zur Verfügung hat, ist er die schönste und heiligste Kunst.

SCHULEN UND RICHTUNGEN DER MODERNEN TANZPÄDAGOGIK

VON

LUDWIG K. MAYER-BERLIN

Der neue Tanz, der sich in größerem Ausmaß wohl erst seit Kriegsende auswirkt, hat dennoch schon eine Vergangenheit von beinahe einem Menschenalter, beginnend mit den reformatorischen Versuchen der *Isadora Duncan.* Die Duncan propagierte in radikaler Abkehr vom überlieferten Ballettstil den Tanz im Sinne der Griechen, so wie sie ihn verstand und auffaßte. Waren ihre Bestrebungen auch weder von Irrtümern noch von Verirrungen frei, so muß ihr doch der Ruhm der großen Anregerin ungeschmälert gelassen werden. Ihr erstes Erscheinen in Deutschland geht auf das Jahr 1902 zurück. Eine pädagogische Hilfe fand sie in ihrer Schwester *Elisabeth Duncan,* die ihre erste Schule schon 1904 in Berlin-Grunewald gründete und jetzt nach mancherlei Wanderungen auf Schloß Kleßheim bei Salzburg unterrichtet, während sich Zweigschulen in New York und Paris befinden. Sie pflegt den Tanz nicht so sehr als Selbstzweck, sondern unter Voranstellung des pädagogischen und hygienischen Moments. Was an Anregungen von den Schwestern Duncan auf die vielen, längst selbständigen, heutigen Tanzkünstler ausgegangen ist, läßt sich im ganzen Umfang um so schwerer ermessen, als die Gefolgschaft sich notwendigerweise bei vielen in Abkehr, ja in Gegnerschaft der künstlerischen Anschauungen wandeln mußte.

Viel verkannt und geschmäht ist ein anderer großer Reformator der Bewegungskunst: *Emil Jaques-Dalcroze,* dessen früheste Betätigung ebenfalls schon auf den Beginn des Jahrhunderts zurückreicht. Dalcroze ist in erster Linie Musiker und hat seine Methode der »rhythmischen Gymnastik« zunächst als Hilfsmittel für den Musikunterricht entwickelt, hat aber gleichwohl auf den künstlerischen Tanz dadurch entscheidender eingewirkt, als man es heute allgemein wahrhaben will. Nach der Schließung seiner Schule in Hellerau bei Dresden unterrichtet Dalcroze selbst wieder in Genf, wie zu

Beginn seines Wirkens, in Paris und London. Die Hellerauer Schule wandte sich dann, neu eröffnet, unter der künstlerischen Leitung von *Valeria Kratina*, mehr den Aufgaben der speziellen Tanzerziehung zu. 1925 siedelte die Schule nach Schloß Laxenburg bei Wien über und erfreut sich heute eines hervorragenden Rufes.

Der als Pädagoge bedeutendste Schüler Jaques-Dalcrozes ist zweifellos *Rudolf Bode*, der sich allerdings im Ausbau seiner »Ausdrucksgymnastik« wesentlich von seinem Lehrer abwandte in der Erkenntnis, daß dessen System auf einer althergebrachten Verwechslung von Metrum und Rhythmus aufgebaut sei. Bodes Schriften zählen zu den bedeutendsten Erscheinungen der neueren pädagogischen Literatur. Seine Stammschule befindet sich in München, der Bode-Bund umfaßt 16 Ortsgruppen mit 42 Arbeitsgemeinschaften, in denen Bode selbst abwechselnd tätig ist. Auch er ist in Tänzerkreisen viel mißverstanden worden, will er doch lediglich Pädagoge sein.

Wir kommen zu den eigentlichen Tanzgrößen der Gegenwart, und da drängen sich zwei Namen vor allen anderen auf: *Rudolf von Laban* und *Mary Wigman*, seine erste und genialste Schülerin. Steht bei Laban der systematisierende Intellekt im Vordergrund, so bei der Wigman das absolute, schöpferische Temperament. Über beider künstlerische Bedeutung sich hier zu äußern, hieße Eulen nach Athen tragen. Laban, der ja kürzlich erst zum Leiter der Tanzgruppe der Berliner Staatsoper ernannt worden ist, unterrichtet seit 1927 in Berlin. Mary Wigman hat ihre Schule in Dresden. Große Zweigschulen, in denen die Wigman zeitweise auch selbst unterrichtet, befinden sich in Berlin (Leitung: Margarete Wallmann) und in München (Lies Fox).

Von den verschiedenen Spezialschulen für ballettmäßige Tanzausbildung im älteren Sinne sowie von Schulen für Theater- bzw. Operntanz, wie sie in Berlin etwa *Max Terpis* und *Lizzie Maudrik* unterhalten, abgesehen, ballt sich alles andere mehr oder weniger deutlich um die genannten Namen. Als selbständigste der Wigman-Schülerinnen, künstlerisch wie pädagogisch, wäre etwa *Gret Pallucca* zu nennen, die in Dresden und Berlin unterrichtet, dann *Berthe Trümpy*, die frühere persönliche Assistentin der Wigman, jetzt in der Leitung einer Schule mit *Vera Skoronel* verbunden. In geistiger Verbindung mit ihnen gehen eigene Wege *Jutta Klamt* und *G. Jo Vischer-Klamt*; eine Sonderstellung nimmt *Edith von Schrenck* ein, die in besonderem Maße die Synthese von Musik und Tanz pflegt. Auch diese letztgenannten wirken in Berlin. Als hervorragender, zu selbständiger Bedeutung gelangter Laban-Schüler sei mit Nachdruck *Kurt Jooß* genannt, dessen Leitung die Tanzabteilung der Folkwangschulen in Essen untersteht.

Damit seien nur einige der hervorstechendsten Erscheinungen auf dem Gebiet tänzerischer Pädagogik herausgegriffen. Die Zahl der Schulen für Tanz und Gymnastik ist ständig im Steigen begriffen, die Bewegung dehnt

sich über rein berufsmäßige Interessen aus, wird zu einem bedeutsamen Zeitsymptom. Der Laienunterricht nimmt immer größeren Umfang an, damit aber auch die Verantwortlichkeit der Unterrichtenden der Allgemeinheit gegenüber. Die Schulaufsichtsbehörden tragen dem Rechnung durch verschärfte Prüfungsbestimmungen für Lehrkräfte und Kontrollmaßnahmen. So wird ein der Bedeutung der Sache entsprechendes Niveau gewährleistet, verderblicher pädagogischer Dilettantismus nach Möglichkeit ausgeschaltet.

ROMANTISCHE MUSIK ALS SEELENBILD DER FAUSTISCHEN KULTUR

VON

S. A. LIEBERSON-BERLIN

Altertum — Mittelalter — Neuzeit, polyphone — klassische — romantische Musik — dies sind die gebräuchlichen Clichés in der Welt- und Musikgeschichte, die als rein zeitliche Begriffe richtig, inhaltlich aber falsch und irreführend sind.

Mit dem Wort Altertum die mannigfachen Wandlungen der antiken Kultur zu erschöpfen, ist ebenso unmöglich, wie mit der Bezeichnung Polyphoner Stil die Entwicklung der Musik innerhalb acht Jahrhunderten auszudrücken. Jede Kultur durchläuft die verschiedenen Etappen ihrer Entwicklung zwangsmäßig, wobei der Parallelismus der Entwicklungserscheinungen zu einer geschichtlichen Vergleichsanalyse zwingt. So dürfen wir mit demselben Recht von einer »Moderne« in der antiken, wie von einer »Antike« in der mittelalterlichen oder neuzeitlichen abendländischen Kultur sprechen. Die sich ewig wiederholende Lebenslinie jeder Kultur zeigt immer dieselbe Form: vom Anfangspunkt (Primitive) mehr oder weniger steil emporsteigende Kurve (Vorklassik), die im Höhepunkt (Klassik) kulminiert und, mehr oder weniger steil absteigend (Romantik), den Endpunkt (Niedergang) erreicht.

Die Geschichte der Kunstmusik (die Natur- oder die Volksmusik hat keine Geschichte) weist nur drei scharf getrennte Epochen auf: 1. einstimmige, 2. mehrstimmige, 3. akkordische Musik. Was wir unter der Bezeichnung: Stil verstehen und was wir mit den Namen: primitiv, vorklassisch, klassisch, romantisch stempeln, entspricht nur den verschiedenen Entwicklungsstadien, die sich innerhalb jeder einzelnen Epoche regelmäßig wiederholen, weil sie Ausdrücke der Lebenslinie der entsprechenden Kultur, resp. der musikalischen Epoche sind.

In allen drei Epochen gibt es primitive, vorklassische, klassische und romantische Stile. Der homerische Gesang ist ebenso primitiv wie die Mehr-

stimmigkeit Huckbalds oder die Akkordik eines Galilei. Die tragischen Chöre von Aeschylos und Sophokles sind ebenso klassisch wie die Messen von Palestrina oder die Opern von Gluck. Und romantisch wird jeder Abschnitt dieser drei Epochen, sobald sie sich ihrem Abschluß nähern. Romantisch sind die Liebeshymnen der »magadisierenden« Virtuosen der nachperikleischen Zeit, die Passionen von Bach, die sinfonischen Dichtungen von Richard Strauß.

Die schroffe Abkehr vom Romantismus des vorigen Jahrhunderts, die in der neuen Musik so konsequent (das einzig Konsequente, das man bei dem allgemein herrschenden Wirrwarr der Kunstmittel, Ziele und ästhetischen Begriffe beobachten kann) durchgeführt wird, zwingt uns, dies festzustellen, um manches, worauf sich die moderne Ästhetik stützt und was vom kulturgeschichtlichen Standpunkt gesehen falsch ist, zu berichtigen. Worin äußert sich also der romantische Stil in der Musik?

Die neueste Ästhetik versteht unter der Bezeichnung: musikalischer Romantismus einen äußersten Subjektivismus verbunden mit höchster Verfeinerung des Ausdrucks als Selbstziel des musikalischen Schaffens (Espressivo-Stil). Die moderne »Sachlichkeit« beruft sich auf den angeblichen Gegenpol des Romantismus: die Primitivität oder Klassizität oder »Ausdruckslosigkeit« der vorromantischen Musik, ohne irgendeinen Unterschied zwischen verschiedenen Epochen und ihren Entwicklungsstadien zu machen.

Nun, die »Sachlichkeit« ist eben auch keine neue Erscheinung in der Kunstgeschichte. »Sachlich« war Pythagoras, als er seine zahlenmäßige Theorie der absoluten Konsonanzen aufstellte und somit der Musik der frühen Antike eine konstruktive Basis zu geben versuchte. »Sachlich« war die Diaphonie des Guido von Arrezo, als Gegensatz zu der bereits verflachten christlichen Hymnologie des zehnten Jahrhunderts. Nicht minder »sachlich« war die Monodie der ars nova, die sich ganz im Geist der Renaissance auf die Antike stützte, die »junge Klassizität« proklamierte (erinnert uns nicht der universale Vincenzo Gallilei an seinen »modernen« Landsmann Busoni?) und den kirchlichen »Romantismus« des Palestrina-Stils bekämpfte. Und jedesmal war es die Reaktion gegen die Überfeinerung der angewandten Kunstmittel, und jedesmal war es der Ruf nach der entschwundenen Primitivität. Man sieht, daß jeder musikalische Stil dem geschichtlichen Schicksal verfällt, d. h. den Gesetzen der historischen Periodizität unterliegt.

Man sieht weiter, daß jeder primitive Stil »sachlich« ist (ist das »profane« Organum Huckbalds oder die »schweifende« Diaphonie des Guido von Arezzo nicht ebenso naiv und plump wie die Polytonalität Hindemiths?) schon aus dem Grunde, weil der gänzliche Mangel an Erfahrungen, an stabilen, sich mit der Zeit bewährten Kunstmitteln jedes intuitive, also nichtsachliche Schaffen ausschließt und es zum trockenen Konstruktivismus verurteilt. Ist es denn nicht so auch in der Technik? Lächeln wir nicht über die Form

und fossile »Sachlichkeit« des ersten Dampfers, der ersten Lokomotive, des ersten Automobils?

An einer anderen Stelle (Allg. Musikz. 1929, Nr. 34/35) versuchte ich bereits zu beweisen, daß nicht nur die romantische Musik sich durch Subjektivismus kennzeichnet. Subjektiv ist jede Musik in jedem Zeitalter, in jedem Stadium der Entwicklung, wenn sie nur was zu sagen hat. Falsch ist es auch, wenn man nur der Romantik des 19. Jahrhunderts eine besondere Überspanntheit der Ausdrucksweise zuschreibt. Die süßliche Sentimentalität und das hölzerne Pathos des Pseudoklassizismus zeigt vielfach in der Literatur und Musik des 17. und 18. Jahrhunderts eine viel größere Überspanntheit als der romantische Stil des 19. Jahrhunderts.

In seiner Musikgeschichte beschreibt Emil Naumann die von dem berühmten Orgelbauer Silbermann (1683—1753) verfertigten Cembalo d'amore und Glasharmonika, die »mit ihrem süßlichen Klang der an Theatertränen so ergiebigen und manierierten Sentimentalität des Zopfalters gemäß waren.« Das berüchtigte Espressivo des vorigen Jahrhunderts war wenigstens echt und organisch.

Was die romantischen Stile in allen drei Epochen kennzeichnet, ist die technische und inhaltliche Reife der sterbenden Kultur, die nur mit der Reife einer herabfallenden Frucht zu vergleichen wäre. Ist die Einstimmigkeit des gregorianischen cantus planus nicht vollkommen erschöpft, als sie die primitive Polyphonie zu ersetzen beginnt? Ist die Bachsche Fuge nicht der Sterbegesang der Epoche der Mehrstimmigkeit? Und ist »Tristan« nicht das Hohelied der Akkordik? Überall summiert der romantische Stil alle Erfahrungen und Eroberungen der betreffenden Epoche und erzielt somit die höchste Kraft der inneren Spannung und des äußeren Ausdrucks. Bezeichnend ist daher für jeden romantischen Stil das Aufflackern des nationalen Gefühls, das zunehmende Interesse für Volksmusik, an deren Quellen sich die sterbende Kunstepoche zu verjüngen sucht. Im Gegensatz zu der internationalen Physiognomielosigkeit der primitiven, vorklassischen und klassischen Stile sind die romantischen Stile durchaus stark national gefärbt. Daher die größere Verbreitung und Volkstümlichkeit der romantisch gerichteten Musik, die den breiten Massen viel verständlicher ist als der Konstruktivismus der primitiven oder die aristokratische Isoliertheit der klassischen Kunst.

Da die romantische Periode den Geist jeder Musikepoche in höchster Potenz darstellt, ist es selbstverständlich, daß sie zu keiner weiteren Entwicklung und Steigerung fähig ist. Sie sinkt in sich zusammen, gibt dem nächstfolgenden Stil keine Fortsetzungsmöglichkeit und bildet einen endgültigen Abschluß der entsprechenden Musikkultur. Zwischen dem romantischen Stil einer Epoche und der Primitive einer anbrechenden anderen Epoche gibt es keine Brücke. Es ist daher ein tragischer Zug des historischen Schicksals, daß die

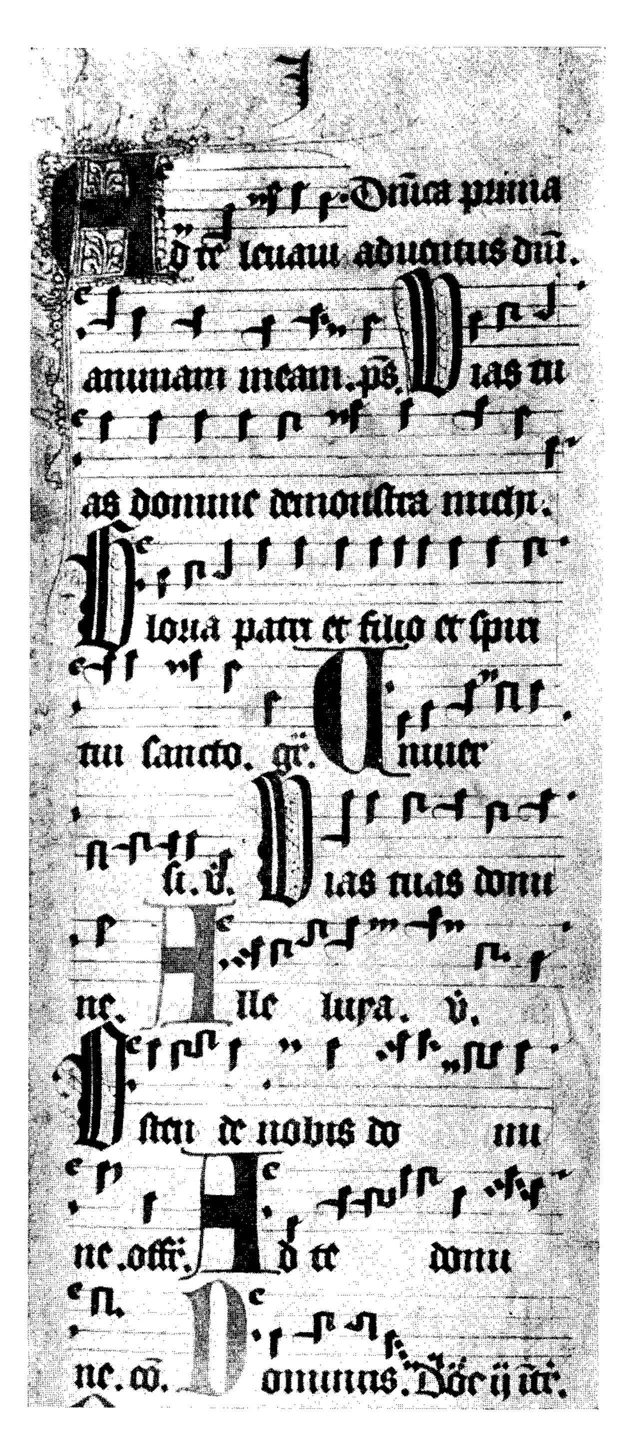
überlebenden Vertreter einer vergangenen Romantik sich niemals dessen bewußt sind, daß sie nur als morituri dastehen und keine geschichtliche Existenzberechtigung haben.

Allen romantischen Stilen ist ein starker mystischer Zug eigen. Über die dionysischen Spiele, Sequenzen von Notker Balbulus und Mysterien der »fahrenden Leute« gelangen wir zu den Passionen und Actus tragicus von Bach und endlich zum »Parsifal«. Überall die geheimnisvolle Verflechtung von Kultus und Sexus, der Urtriebe der Menschheit. Überall die Todesangst und Fortpflanzungssehnsucht einer sterbenden Kultur. Dieser Zug bildet den krassesten Gegensatz zur Nüchternheit des primitiven und Lebensbejahung des klassischen Stils. Es ist die Ureigenschaft der Romantik, die Goethe den Anlaß gab, das Romantische mit dem Pathologischen zu identifizieren. Die Pathologie der Romantik ist aber die unabwendbare Krankheit des Altwerdens und des organischen Verfalls und daher das Symbol nicht nur des »neurotischen« 19. Jahrhunderts, sondern aller romantischen Kunstperioden.

Von diesem Standpunkt aus wird auch die revolutionär wirkende Auflehnung einer jeden Primitive gegen die sterbende Romantik leicht erklärlich: es ist der ewige Kampf des Gesunden mit dem Kranken, der Auferstehung mit dem Tod. Und will das Gesunde weiter bestehen, muß es mit dem Kranken endgültig brechen, eine scharfe Trennungslinie dazwischen ziehen. Dieser Kampf mit der vergangenen Romantik bildet vorläufig die einzige künstlerische Existenzberechtigung unserer Moderne und die Grundlage für die Entstehung einer neuen Primitive. Es ist der Kampf des Prometheus und das Schicksal der Menschheit.

Ein scharf ausgeprägter individualistischer Idealismus trennt weiter jede Romantik von dem naiv-zynischen kollektivistischen Materialismus jeder Primitive. Eine unüberbrückbare Kluft gähnt zwischen zwei lustigen Opern: »Meistersinger von Nürnberg« und »Neues vom Tage« (Hindemith), zwischen denen nur die kurze Zeitspanne von sechzig Jahren liegt. Nur allmählich verschwindet dieser Materialismus, um über die neutrale Vorklassik dem Weltidealismus der klassischen Zeit Platz zu machen. Wie sich dieser Materialismus in der musikalischen Interpretation auswirkt, sehen wir in den Versuchen der modernen Künstler, nicht nur die zeitgenössische, sondern auch die Musik der Klassiker und Romantiker in dem mechanisierenden Non-Espressivo-Stil zu modernisieren. Der modernen Ästhetik ist es zu verdanken, wenn man den größten Lyriker der spätmittelalterlichen Romantik, Bach, und den zartesten Lyriker des Rokoko-Stils, Mozart, als »sachlich-konstruktiv« erklärt und eine »ausdruckslose« Interpretation ihrer Werke verlangt. Es geschieht nicht nur aus Mangel an Stilgefühl: es ist Unkenntnis oder zumindest eine grundfalsche Auffassung der Geschichte.

Es ist weiterhin falsch, die dynamische und koloristische Ausdrucksweise



Spätmittelalterliche germanische Neumen (Hufnagelschrift) auf Linien
Aus Cod. 35 (Verzeichnis aller Meßgesänge nach der liturg. Folge) des Münsterschatzes in Aachen.
(Aus Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte. Verlag Max Hesse, Berlin)

Francesco Landini, Tripelmadrigal

(Aus Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte. Verlag Max Hesse, Berlin)

als eine ausschließliche Stileigenschaft der Romantik des 19. Jahrhunderts zu betrachten. Man findet wohl in der erst unlängst und wer weiß ob richtig dechiffrierten Musik der vorigen Jahrhunderte keine dynamischen Bezeichnungen. Aber nur aus dem Grunde, weil kirchliche Tradition und mündliche Überlieferung der Ausführungsweise die gedruckten und für die weiteste Verbreitung bestimmten Interpretationszeichen von heute vollkommen ersetzten. Denn es ist kaum anzunehmen, daß der komplizierte mehrstimmige a cappella-Stil, in dem das Hervortreten der einen oder der anderen kontrapunktisch wichtigen Stimme eine so große Rolle spielte, die dynamische Untermalung ohne weiteres entbehren konnte. Und das erst recht bei den zwei- oder sogar dreichörigen Kompositionen der venezianischen Schule, deren Architektonik direkt auf die dynamischen und koloristischen Wirkungen und Gegenwirkungen hinauszielt. Auch das Orgelspiel eines Frescobaldi, Buxtehude oder Bach kann man sich ohne die feinste dynamische Differenzierung kaum vorstellen. Daß die Romantik des 19. Jahrhunderts die dynamische und koloristische Ausdrucksweise besonders stark betont, liegt in der rapiden Entwicklung der instrumentalen Musik und des Orchesters, deren unbeschränkte akustische Möglichkeiten die verschärften dynamischen Effekte geradezu herausforderten. Nur der primitive Stil, weil er keine differenzierte Ausdrucksweise kennt, kann der Dynamik und Koloristik entbehren.

Die kristallisch reine und durchsichtige Form eines klassischen Stils wird von der Romantik in allen ihren Bestandteilen mächtig ausgedehnt, erweitert und vergeistigt. Eine Messe von Palestrina oder eine Sinfonie von Haydn stehen zu einer Passion von Bach oder einer Sinfonie von Bruckner in demselben Verhältnis wie ein antiker griechischer Tempel zu einem gotischen Dom. Zur Zeit des Verfalls des romantischen Stils zerfällt allerdings diese komplizierte Formgotik in kleine Formgebilde, die die gänzliche Formlosigkeit der nächstfolgenden Primitive bereits antizipieren. Es ist daher begreiflich, daß jede Primitive sich in ihrer Hilflosigkeit an die Form der früheren vorklassischen oder klassischen Periode anzulehnen sucht. Dadurch entsteht das auf den ersten Blick unverständliche Paradoxon: die antikisierende Moderne. Dieses sonderbare Gemisch von Archaismus und revolutionärem Draufgängertum dauert solange, bis die Primitive ihre eigenen Formelemente gefunden und somit sich der nächstfolgenden Vorklassik genähert hat.

Denn die Form, als höchster Ausdruck der Seele der betreffenden Kultur, kommt nur einmalig vor und wiederholt sich niemals im Verlauf der Geschichte, wie sich niemals eine Kulturepoche wiederholt. Jede Renaissance in der Kunst beruht nur auf den rein äußerlichen Versuchen, die entschwundene Seele einer vergangenen Epoche wiederzugewinnen und ergibt stets im Endresultat eine vollkommen neue Kunst. Als die Florentiner am Ende

des 16. Jahrhunderts in Anlehnung an die allgemeine Renaissance die Wiederbelebung der antiken Tragödie zu erstreben begannen, riefen sie eine ganz neue Epoche in der Musik ins Leben: die Akkordik. Als Höhepunkt dieser falschen Renaissance sind dann die Opern von Gluck zu betrachten, die eine neue Aera in der Geschichte der dramatischen Musik schufen und die mit der apollinischen Seele der Antike nur die Namen der Helden gemeinsam haben.

Auch heute erleben wir in der neuen Musik eine Art Renaissance. Die aber von der Polyphonie in die heutige Moderne übernommenen Formen und Kontrapunktik sind hohl und inhaltslos, weil sie von dem Gefühl der faustischen Gotik nicht mehr beseelt sind. Schon der Begriff des *linearen* Kontrapunkts, mit dem die Moderne stets operiert, beweist, daß ihr das innere Wesen der Kontrapunktik fremd ist. Linear war nur die Monophonie der Antike, deren euklidischer Geist nur in der räumlich begrenzten, für das Auge faßbaren Plastik das höchste Ideal der Kunst sah. Auch die Musik der Hellenen war plastisch oder linear, d. h. horizontal.

Mit der Diaphonie (Guido von Arezzo) und der frühesten Gotik beginnt die faustische Epoche mit dem Gefühl des unbegrenzten Raums, beginnt das Herrschen des Vertikalen als Symbol der faustischen Seele. In dem a cappella-Stil wölben und kreuzen sich die Stimmen immer mit der Richtung nach oben. Es ist das Strebesystem der Gotik, es ist die faustische Sehnsucht nach dem Unendlichen. Der Kontrapunkt ist vertikal auch dann schon, als er noch den Dreiklang nicht kennt. Die Romantik überträgt dieses faustische Streben auf die Akkordik, die das gotische »Empor« mit der romantischen Sehnsucht nach der Ferne vertauscht. Das Lineare in der Kunst ist aber für immer verschwunden. Wir können nicht mehr linear empfinden. Es blieb nur das Schema, die Seele der vergangenen und nie wiederkehrenden Kultur fehlt. Die Romantik des 19. Jahrhunderts war die letzte Offenbarung des faustischen Lebensgefühls. Was wir heute in der Kunst erleben, ist nichts anderes als krampfhafte Versuche, eine neue Kultur vorauszuahnen. Noch stehen wir aber einem völligen Chaos gegenüber: ein dichter Schleier hängt über der Kunst der Zukunft. Es ist übrigens einer der krassesten Gegensätze in der heutigen Moderne, wenn sie die fanatisch durchgeführte Entgeistigung der Musik in die Formen einer geistesdurchtränkten Kunst hineinzwängen will.

Während in jedem klassischen Stil die Ethik praevaliert, wird die Romantik vom stark ausgeprägten ästhetischen Charakter beherrscht, der mit der Entwicklung des Stils und um die Zeit seines Verfalls zum Ästhetizismus neigt. Palestrina konzentriert in sich die Ethik der Polyphonie, Bach befreit endgültig die Mehrstimmigkeit von den Schlacken des Konstruktivismus und vereint die tiefste Ethik mit der größten Ästhetik. Beethoven ist ethisch, Schumann, Wagner, Liszt ästhetisch, Debussy, Skrjabin, Ravel — ästhetizistisch.

Die Primitive ist aber weder ethisch noch ästhetisch. Wie jede Kultur, die noch in den Kinderschuhen steckt, ist sie amoralisch und ihr agressiver Konstruktivismus antiästhetisch. Die Ethik eines Hans Sachs und die Ästhetik eines Walther von Stolzing stehen im schärfsten Gegensatz zu der Amoral und Antiästhetik der Helden aus »Neues vom Tage«.

»Meine Freundin, entkleidet im Bad,
betrügt mich mit meinem Geliebten.
Es ist zu ertragen,
man kann's überwinden,
zweifellos läßt sich Angenehmeres denken.«

räsonniert Frau M. und

»Nicht genug zu loben
sind die Vorzüge der Warmwasserversorgung.
Heißes Wasser tags, nachts,
ein Bad bereit in drei Minuten.
Kein Gasgeruch,
keine Explosion,
keine Lebensgefahr.
Fort, fort mit den alten Gasbadeöfen.«

lautet der Lobgesang der Laura in der Oper von Hindemith.

Es bleibt noch einiges über die Rhythmik des romantischen Stils zu sagen. Der plastische Rhythmus der klassischen Zeit, in dem sich das seelische Gleichgewicht einer auf ihrem Höhepunkt stehenden Kunst dokumentiert, wird allmählich komplizierter, zerrissener, hastiger, unbeständiger. Seine Kurzatmigkeit, die Neigung zur unregelmäßigen Betonung, das Verblassen der rhythmischen Konturen erinnert jetzt an die Rhythmik eines überanstrengten, ermüdeten Herzens, das um so schneller schlägt, je schwächer es wird. Es ist der unregelmäßige, sich überschlagende Pulsschlag einer alternden Kultur.

Um so mehr spiegelt die romantische Rhythmik das Innenleben der abschlußreifen Epoche im Gegensatz zu der Rhythmik der Primitive, die aus Mangel an Gefühlserlebnissen den Rhythmus der Straße schildert. Die Rhythmik der Romantik ist organisch, die der Primitive mechanisch. Dort der Rhythmus der Kultur, hier der Rhythmus der Zivilisation. Dort die Zuckungen des Geistes, hier das Spiegelbild der technischen Errungenschaften. Nichts ist in dieser Beziehung vorbildlicher als die moderne Oper (»Jonny spielt auf«, »Neues vom Tage«). Aus Angst vor einem Rückfall in den romantischen Stil wird alles Geistige sorgfältig vermieden. Überall herrscht der Rhythmus der tanzenden Straße und der sprechenden Maschine. Das heißt und ist tatsächlich »Rhythmus der Zeit«. Wollte man aber sich daraus ein Bild unserer Kultur und deren Lebensgefühle machen, so ergibt sich eine tabula rasa. Es ist eben der äußere Rhythmus einer Zeit, in der nur die Trümmer einer soeben abgeschlossenen Kultur daliegen. Man versucht auf diesen Trümmern eine neue Kultur zu begründen. Sie ist aber noch nicht da, nicht einmal

im embryonalen Zustand. Es ist deshalb nicht der Rhythmus der kommenden Kultur, es ist nur der Puls einer zivilisierten, aber kulturlosen Zeit. Ein geschichtliches Interregnum mit der Herrschaft des toten Mechanismus an Stelle des lebendigen Geistes. Kunstgewerbe an Stelle einer Kunst.

Auf Grund der geschichtlichen Vergleichsanalyse versuchte ich hier zu beweisen, daß die verschiedenen Stile, darunter auch der romantische, nur verschiedene, organisch notwendige Entwicklungsstufen einer und derselben Kultur innerhalb einer und derselben Kulturepoche darstellen. Anders verhält es sich mit dem Begriff: romantische Musik als Gesamtheit, als Symbol und Ausdruck eines Weltgefühls.

Ich habe bereits erwähnt, daß das Cliché: Polyphonie — Klassik — Romantik eine bedeutende Verwirrung in der Geschichte der Musik wie in der Musikästhetik hervorrief, die sich besonders in unseren Tagen in dem Kampf der heutigen Moderne augenscheinlich gegen einen Stil, tatsächlich aber gegen eine fast tausendjährige Kultur auswirkt. Was man heute unter romantischer Musik versteht, ist die Kunst, die die letzten 75 Jahre des vorigen Jahrhunderts beherrscht, ihren Anfang in Schubert und Weber, ihr Ende in Richard Strauß und Pfitzner nimmt. Diese kurze Zeitspanne — niemals schillert in der Geschichte der Musik das menschliche Genie in so vielen prächtigen, rasch wechselnden, dann verblassenden, aber noch immer köstlichen Farben, wie während dieser 75 Jahre — gilt als Träger der musikalischen Romantik. Als deren Merkmale nimmt die moderne Ästhetik an: Betonung des Gefühlsmäßigen, Manieriertheit und Überspanntheit des Ausdrucks, Abhängigkeit vom Literarischen und Abkehr vom »absolut« Musikalischen. Alles, was dieser Zeitperiode voranging, also die gesamte Musik seit der grauen Vorzeit bis einschließlich Mozart, gilt als anti- oder aromantisch. Und hier beginnt der Fehler, der auf der Unkenntnis der die Geschichte beherrschenden Weltgefühle, auf der Trennung von Kunst und Kulturgeschichte basiert.

Wenn ich vorhin die Geschichte der Musik in drei selbständige Epochen teilte, so galt diese Differenzierung mehr der äußeren Architektonik und den angewandten Kunstmitteln der Musik, als deren innerem Wesen, das schicksalhaft mit dem jeweils herrschenden Lebensgefühl verbunden ist und das wie in keiner anderen Schwesterkunst berufen ist, das tönende Symbol einer Weltkultur zu sein. Unter diesem Aspekt zerfällt die Geschichte der abendländischen Musik in zwei Abschnitte, deren Polarität unüberbrückbar ist und die sich verhalten wie Hell und Dunkel, Statik und Dynamik, Materie und Geist, Fläche und Höhe, Physis und Psyche. Der eine Abschnitt umfaßt die Kunst seit homerischer Zeit bis zum 11. Jahrhundert unserer Zeitrechnung, der andere — die restlichen neun Jahrhunderte. In dem ersten Abschnitt ist Musik wie Skulptur und Malerei Symbol und Ausdruck des apollinischen, im zweiten — des faustischen Lebensgefühls. Mit anderen Worten:

in den ersten 20 Jahrhunderten ist sie klassisch, plastisch, linear, in den letzten neun Jahrhunderten — romantisch, räumlich, vertikal. Bei den Griechen spiegelt die Musik das Gefühl des Somatischen und Raumlosen, sie ist durchaus unpersönlich und verkörpert nur das Wort in Ton, wie die Statue das Soma in Marmor. Ebenso wie die Bildhauerei und Malerei kennt und sucht sie nicht die Ferne und hält sich fest an die Plastik des Metrums. Der Ton ist hier genau so wie in der Skulptur und Malerei Marmor und Farbe nur Materie.

Das Frühchristentum übernimmt und bestätigt (Ambrosianische Kirchentonarten) diese Kunst, und noch zur Zeit Gregors I. ist der cantus planus (man beachte die Bezeichnung: planus — flacher Gesang — als den vollkommenen Ausdruck der Statik und Linearität der antiken Musik) ebenso apollinisch wie der homerische Gesang. Sechshundert Jahre nach Christi Geburt kann sich das Christentum noch nicht von der antiken Weltanschauung gänzlich frei machen. Nur mit der Errichtung der katholischen Kirche (12. Jahrhundert), also 600 Jahre später, ist es ihm endlich beschieden, das so fest in der Seele der Menschheit wurzelnde antike Lebensgefühl endgültig zu überwinden. Dann aber ist Pan wirklich und für immer tot! Langsam und schüchtern tastet sich das neue Weltgefühl durch. Mit der Geburt der faustischen Seele stirbt die Helle der Plastik des Geistes und Steins: es beginnt das Dunkel des Tiefenerlebnisses. Es entstehen in der Architektur die Romanik mit ihrem Rundbogen als Vorboten des gotischen Spitzbogens und Strebepfeilers, dann die Gotik mit ihrem Strebesystem. Es entsteht der Dom als Symbol des unendlichen Raumes und des kosmischen Gefühls.

In der Malerei offenbart sich die faustische Welt in der Vernichtung der räumlichen Grenzen durch die Perspektive. Es entsteht der mystische Horizont als Symbol der Unendlichkeit. Das antike Rot und Gelb, der Ausdruck des Somatischen, Geschlechtlichen, Plastischen weicht dem Grün und Blau als Symbol des Geistigen, Keuschen, Fernen. Immer tiefer, immer dunkler wird das Grün, bis es in dem Rembrandtschen Braun und der Bachschen Fuge die Unermeßlichkeit der faustischen Tiefe ausdrückt.

Und gleichzeitig mit dem harmonischen Zusammenklingen der Worte (Reim) ersteht das Zusammenklingen der Töne. Mit Huckbalds ars organandi und der Diaphonie von Guido von Arezzo beginnt der zweite Abschnitt der Tonkunstgeschichte: die faustische, die *romantische* Musik. Romantisch ist die dunkle Mystik der Quinten- und Oktaven-Parallelen in der frühesten Polyphonie. 800 Jahre später tauchen sie in dem romantischen Verismus wieder auf. Mit dem Kanon und den Anfängen des fugalen Stils dringt in die Musik das gotische Strebesystem ein. Der Cantus planus (firmus) wird zu einem Fundament, auf dem die Strebepfeiler der Kontrapunktik errichtet werden: es entsteht der tönende Dom — die Fuge. Die Romantik des Mariakultes in der Malerei, in dem sich der durch die christliche Askese

verdrängte Sexus spiegelt, findet in dem Palestrina-Stil ihren Widerhall. Hier konzentriert sich die vielfach dekorative Romantik des Katholizismus. Und als die Reformation den blauen Himmel der katholischen Verklärtheit verdüstert, beginnt die Romantik des faustischen Ringens um Gott in sich. Nach zweihundertjähriger Entwicklung gipfelt sie in der Kunst Bachs. Gleichzeitig schafft der Romantismus der Renaissancebewegung die Akkordik und das dramma per musica. Über Monteverdi, Lully, Rameau und die Schäferromantik der Rokokozeit ringt sich die nuove musiche zu der tragisch-romantischen Oper von Gluck und Mozart durch.

Einmal, um die Wende des Jahrhunderts der Aufklärung und der Revolution (»Rückkehr zur Natur«) will es scheinen, als ob die »Göttin der Vernunft« die düstere Romantik der faustischen Seele überwunden und den frohen, lichten Leichtsinn der Antike zurückgewonnen hat: Haydn und Mozart zeigen uns den wolkenlosen Himmel ihres irdischen Reiches. Schon aber »pocht das Schicksal an die Pforte« in der c-moll-Sinfonie von Beethoven, das Schicksal der faustischen Kultur, das sich seiner Vollendung nähert. In der Neunten ist der Kulminationspunkt des faustischen Ringens bereits erreicht und überschritten. Es beginnt des Dramas letzter Akt.

Rasch wickelt sich die sinkende Lebenslinie einer tausendjährigen Kultur ab. Sie pendelt zwischen Fantastik und Sentimentalismus (Weber, Mendelssohn), Erotik und Messianismus (Chopin, Wagner), Realistik und Symbolismus (Strauß, Mahler) bis sie schließlich in den Impressionismus mündet, der endgültig das Stoffliche überwindet, sich vollkommen im Transzendenten auflöst und die letzte Äußerung des faustischen Lebensgefühls darstellt. Es folgen noch verzweifelte Versuche, die abgeschlossene Linie weiter zu führen (Schönberg, Skrjabin) — Agonie der sterbenden Kultur — und das tausendjährige Gebäude des Romantismus stürzt zusammen. Der Zusammensturz, von dem Getöse der Kanonen im Weltkriege und den Klängen der Kommunistischen Internationale übertönt, wird überhört.

Während das Abendland noch in den Trümmern der nahen Vergangenheit steckt, kämpft der nahe Osten, mit der Kontrapunktik des faustischen Tiefenerlebnisses nur fern verwandt, einen verzweifelten Kampf gegen die soziale Gotik des Westens. Merkwürdig ist, daß dieser Kampf zuerst in der abendländischen Kunst einen Resonanzboden fand.

Birgt in sich die neue Musik Keime einer kommenden Kultur, und stehen wir wie vor tausend Jahren vor einem neuen Weltgefühl? Wie heißt es und in welchem Verhältnis zu der apollinischen und faustischen Vergangenheit steht es? Weder unserer Generation, noch unserem Jahrhundert ist es gegeben, diese Fragen zu beantworten.

MAX REGERS »IN DER NACHT«

VON

ADALBERT LINDNER-WEIDEN

Reger hat besonders während seiner Wiesbadener und Weidener Jahre eine Reihe von Musikzeitschriften mit zahlreichen Beiträgen in Form von Chorsätzen, Liedern, Klavier-, Orgel-, Violin- und Ensemblestücken beliefert, die später teils in Einzelausgaben, teils in Sammelheften erschienen. Reger stand damals inmitten seines großen Lebenskampfes. Feinde ringsum. Da war es für ihn fast zu einem Gebot der Notwendigkeit geworden, sich besonders durch Stücke in der von ihm auch so wohlbeherrschten kleineren Form der musikalischen Welt immer wieder in Erinnerung zu bringen.

Von den führenden deutschen Musikzeitschriften, die von Anfang an der Sache Max Regers sympathisch gegenüberstanden, ist vor allem »Die Musik« zu nennen, die auf das sich erhebende große Talent immer wieder nachdrücklich hinwies. Wohl zum Dank dafür übermachte Reger der genannten Zeitschrift das Klavierstück »In der Nacht«, das im Jahrgang 1902 als Beilage erschien. Da aber eine Einzelausgabe dieser Komposition nicht erfolgte, geriet das wertvolle Stück im Lauf der Jahre fast ganz in Vergessenheit. Erst ein Artikel in der »Süddeutschen Sonntagspost« vom 20. Oktober 1929 über mich, betitelt »Max Regers zweite Seele« von Irene Sack, sollte Ursache sein, daß Regers Tonstück seinem Dornröschenschlaf entrissen wurde. Ich hatte nämlich der Verfasserin anläßlich eines Besuchs das Stück vorgespielt, worauf sie in ihrem Essay begeistert schrieb, welch großen Eindruck es auf sie gemacht habe*).

Sein Titel: »In der Nacht« läßt auf die Ausgestaltung einer ernsten Idee, eines tiefinneren Erlebnisses schließen. Regers rastloser Geist, immer bis zum Zerspringen vollgeladen mit musikalischen Gedanken, fand nach seinem eigenen Geständnis oft genug auch während der Nacht keine Ruhe. Das muß schon in Wiesbaden der Fall gewesen sein, denn von dort schrieb er mir einmal, er habe sein op. 11, »Sieben Walzer für Klavier« in *zwei Nächten* komponiert, und in Weiden schenkte er mir die erste Niederschrift seines herrlichen Wiegenliedes: »Bienchen, Bienchen wiegt sich im Sonnenschein« (erschienen unter der Werkzahl 43, Nr. 5), das den so vielsagenden Vermerk an der Stirn trägt: »Nachts 1½ Uhr vom Bett aus geschrieben.« In einer solch geheimnisvollen Nacht, wo er oft bis zum lichten Morgen mit seinem Engel rang, bis er ihn segnete, ist wohl auch dieses Tonstück geboren worden, dessen erster Teil ein erschütterndes De profundis darstellt und dem man zu seiner immer wieder schmerzlich aufschluchzenden Tenormelodie wohl keine passenderen Worte fügen kann als: »Gnade, o Herr!«

*) Der Leipziger Musikverlag Fritz Schuberth jun., durch jenen Artikel auf das Stück aufmerksam gemacht, erwarb es und gab es zur Freude aller Regerverehrer neu heraus.

Dieses tragische Gefühl der Schuld wandelt sich im 2. Teil alsbald in ein Gefühl unaussprechlicher Sehnsucht. Er sieht die Gralsritter zum heiligen Mahl schreiten*). Aber er darf ins Allerheiligste nicht eintreten, seine Seele ist dazu nicht geläutert genug. Daher ein erneutes Aufstöhnen, das sich bis zur höchsten Exstase steigert. Nun hebt ein Flehgebet an von einer Zartheit und Inbrunst, wie es eben nur der tiefreligiösen Psyche Regers entspringen konnte. Darauf wird es ruhig in der Seele, und in schmerzvoll resignierter, aber immer weihevoller Stimmung endet dieser Abschnitt vor der Reprise.

Was Reger in jener geheimnisvollen nächtlichen Stunde dem toten Papier anvertraute, steht heute als ein erschütterndes Seelengemälde, als symbolische Vision vor uns. Nicht als sein Schwanengesang, wie Irene Sack irrtümlicherweise schrieb, sondern als eruptive Auswirkung einer jener tiefinnerlichen religiösen Schauungen, wie sie der Seelenstruktur Max Regers von Anfang an immanent waren. (Siehe z. B. sein erstes großes Nachtstück, das Adagio seiner ersten Violoncello-Sonate in op. 5; Näheres darüber in meinem Regerbuche, Seite 80.)

Als Regers Schwanengesang für Klavier ist vielmehr sein op. 143, der Zyklus »Träume am Kamin« anzusprechen, jenes wundervolle, nur Friede und Versöhnung atmende Werk, durch das der Meister in ergreifenden Tönen und wie lächelnd unter Tränen Abschied nimmt vom blühenden Leben. »Ma dolce« fügt er hier vielsagend fast jedem Forte bei. In der Zeitspanne von 14 Jahren hat sich eben bei unserem Meister jene Abgeklärtheit und Seelenruhe ergeben, die schließlich aller großen extatischen Akzente entraten konnte. Nichtsdestoweniger bleibt Regers Klavierstück »In der Nacht« ein aufschlußreiches Dokument zur tieferen Erfassung der Psyche seines genialen Schöpfers mit ihren großen Geheimnissen und Wundern.

GUIDO ADLER: HANDBUCH DER MUSIKGESCHICHTE IN ZWEITER AUFLAGE

Handbuch der Musikgeschichte, unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Guido Adler. Zweite, vollständig durchgesehene und stark ergänzte Auflage mit 87 meist ganzseitigen Abbildungen und 298 Notenbeispielen. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg, 1930. In Ganzleinen M. 70,—, in Halbleder mit Echtgold (Ziegenleder) M. 80,—

BESPROCHEN VON GOTTHOLD FROTSCHER-DANZIG

Das Handbuch der Musikgeschichte, unter Mitwirkung von Fachgenossen 1924 von Guido Adler herausgegeben, liegt 1930 bei Max Hesse in zweiter veränderter Auflage vor. Die verhältnismäßig kurze Zeit von sechs Jahren zwischen erster und zweiter Auflage erweist das starke Interesse, das in der Gegenwart den Fragen der Musikwissenschaft zuteil wird, wenn man die

*) Zur Beruhigung aller etwaigen Reminiszenzenjäger sei erwähnt, daß die hier an das Glockenmotiv aus Parsifal von ferne anklingende Stelle nach einer Mitteilung Regers *geflissentlich* gewählt ist.

oft Jahrzehnte auseinanderliegenden Auflagen älterer Musikgeschichtswerke betrachtet; sie ist auch ein Zeugnis für das Bedürfnis, dem ein Werk von der Art des Adlerschen Handbuchs entgegenkam.
Die Anlage der zweiten Auflage ist von der ersten übernommen worden. Adler läßt berufene Fachleute, unter denen begreiflicherweise seine Schüler und Enkelschüler in größerer Anzahl vertreten sind, über Spezialgebiete größeren oder kleineren Ausmaßes schreiben. Über dieses Prinzip der Arbeitsteilung ist beim Erscheinen der ersten Auflage genügend pro et contra geredet worden. Der große Vorzug der Aufteilung in einzelne Stoffgebiete und deren jeweiliger Behandlung durch einen Spezialisten liegt darin, daß grundsätzlich in jedem Abschnitt auf die Quellen zurückgegangen werden kann. Die gegenwärtige notwendige Differenzierung der Wissenschaft würde es dem einzelnen schwer machen, eine dem Umfang und den inneren Ausmaßen von Adlers Handbuch entsprechende allgemeine Musikgeschichte zu schreiben, ohne auf sekundäre Quellen angewiesen zu sein. So können etwa die Studien über mittelalterliche Musik in Adlers Handbuch die Zusammenfassung alles Wichtigen bilden, was wir aus jener Zeit kennen und wissen. Daß der Aufteilung in einzelne Stoffgebiete Nachteile entgegenstehen müssen, ist ebenfalls schon mehrfach beim Erscheinen der ersten Auflage betont worden. Sie liegen wohl hauptsächlich in der notwendigen Zertrennung des Schaffens der Hauptmeister und darin, daß für den unbefangenen Leser die verschiedenartige und verschieden ausführliche Behandlung der Gebiete falsche Anschauungen vom Verhältnis und Profil der einzelnen Perioden und ihrer Vertreter zu erzeugen geneigt sein könnte. Am wenigsten liegt diese Gefahr vor, wenn größere Zeitabschnitte von einem Verfasser im Zusammenhang dargestellt werden. Die einheitlichste Behandlung scheint mir in dieser Beziehung die Gregorianik durch Peter Wagner und die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts durch Friedrich Ludwig erfahren zu haben, obwohl der letzte schon äußerlich über den Rahmen eines Handbuchs hinausgreift. Die folgenden Abschnitte dagegen müssen durch Verteilung der Themen auf eine ganze große Anzahl von Verfassern bisweilen die Gefahr mangelnder Profilierung nahe rücken, eine Gefahr, die auch durch Adlers Artikel über die Periodisierung der Musikgeschichte nicht behoben wird. Wie in den Handbüchern einzelner Formen muß auch hier der Nachteil hingenommen werden, daß allgemeine Stilwandlungen, -evolutionen und -einbrüche vom Einzelnen aus betrachtet werden, nicht vom Gesamten. So scheint mir, um nur zwei Beispiele zu nennen, der Gegensatz von nord- und süddeutscher Schreibweise und ihre allmähliche Verschmelzung kaum irgendwo zusammenhängend behandelt, der Stileinbruch des 18. Jahrhunderts in keinem der einschlägigen Aufsätze genügend deutlich herausgearbeitet zu sein. Als weniger schwerwiegend

erscheint mir die Wiederholung und uneinheitliche Darstellung einzelner Tatsachen. Ist die letzte in der zweiten Auflage gegenüber der ersten gemildert, so war sie naturgemäß nicht völlig zu vermeiden. Und schließlich mag gerade durch die widersprechende Anschauung verschiedener Verfasser das Problemhafte in Erscheinung treten. Adler betont in der Zeitschrift für Musikwissenschaft VIII, 237, mit Recht, daß es einen eigenen Reiz biete, innerhalb der einzelnen Artikel und Abschnitte die Individualität der Schreiber zu gewahren. In manchem wird eine künftige Neuauflage noch deutlicher die Einheitlichkeit zum besten des Ganzen wahren können; so zitieren z. B. einige Verfasser die wichtige einschlägige Literatur überhaupt, andere nur die von ihnen benutzte. Daß verschiedene Schreibweisen von Eigennamen und anderem in Kauf genommen werden müssen, mag als unwesentlich erscheinen. Wo wäre in vielen Fällen eine einzige authentische Schreibart zu finden? Immerhin hätten in dieser Beziehung manche Schönheitsfehler wie Mendelssohn-Bartholdi, Volaumier, Mahrer (statt Mara), Henselt (statt Hensel) getilgt werden können.
Es liegt nahe, anläßlich der zweiten Auflage von Adlers Handbuch einen Vergleich anzustellen mit anderen Gesamtdarstellungen der Musikgeschichte, die den Stoff durch verschiedene Autoren behandeln lassen. Ein Vergleich mit Lavignacs »Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire« fällt zugunsten von Adlers Handbuch aus. Lavignacs von anderen Voraussetzungen als Adlers Handbuch ausgehendes Sammelwerk ist in der Gliederung nach Ländern viel mehr auf Episodisches, für den gesamten Verlauf unter Umständen Unwichtiges angewiesen, obwohl sich in einzelnem (z. B. im Teil »Espagne«) dadurch die Sichtung und erstmalige zusammenhängende Darstellung von viel wertvollem, abgelegenem Material ergibt. Zudem ist die Qualität der Mitarbeiter an Lavignacs Encyclopédie recht ungleich. Das Ziel dieser Encyclopédie ist eine lexikalische Zusammenfassung, die Adler mit vollem Recht ablehnt; vor dem Erscheinen des Dictionnaire-Bandes erschweren die zahlreichen Wiederholungen eine Übersicht über die gesamte Entwicklung. Die ihren Stoff auf nur wenige Mitarbeiter aufteilende Oxford History of Music kann als Beweis für die Richtigkeit von Adlers Teilung in kleinere Abschnitte angesehen werden. Dort mußte vieles in Bausch und Bogen behandelt werden, was bei Adler in die Einzelheiten verfolgt werden konnte. Das von Bücken herausgegebene Handbuch der Musikwissenschaft hat, nach den bisher erschienenen Lieferungen zu urteilen, den Vorzug der Zusammenfassung großer Stoff- und Stilkreise, scheint aber zugunsten der Gesamtanlage manche nicht unwichtigen Spezialgebiete und -probleme nur knapp erörtern zu können. Es hatte zudem den Vorteil, die Erfahrungen von Adlers Handbuch verwerten zu können. Jedenfalls stellt Adlers Handbuch, nach Einsteins treffendem Urteil (Zeitschrift für Musikwissenschaft VIII, 66), einen Versuch dar, der einmal gemacht werden

mußte, und der einmal völlig glücken wird, und einen Versuch, den nur Guido Adler machen konnte.

Mir liegt es an dieser Stelle ob, das Verhältnis der zweiten Auflage zur ersten zu besprechen. Äußerlich ist der Umfang von 1097 auf 1294 Seiten angewachsen, das Werk aus Gründen der Handlichkeit in zwei Bände geteilt worden und die Zahl der Mitarbeiter von 33 auf 48 gestiegen. Dem Anwachsen des Umfanges entspricht die Aufnahme neuer Artikel und die teilweise Erweiterung früherer, der allerdings eine Kürzung anderer Abschnitte entgegensteht. Wenn nummernmäßig die Zahl der Notenbeispiele von 314 auf 298 gesunken ist, so wird doch damit eine Bereicherung erzielt, daß eine Anzahl kleinerer Zitate durch größere zusammenhängende Stücke ersetzt worden ist. Ganz allgemein sind ferner die Literaturangaben ergänzt worden, wenn auch nicht durchweg einheitlich und alle wichtigen Neuerscheinungen berücksichtigend.

Robert *Lach* hat seinem Aufsatz über die Musik der Natur- und orientalischen Kulturvölker eine willkommene Definition des Begriffes der Tonleiter eingefügt. Wertvoll ist hier ferner die Erweiterung des Blickfeldes auf die Musikauffassung und Musikübung dieser Völker. Eine Lücke füllt die Erwähnung der Uranfänge der Musikinstrumente aus; Curt Sachs' neuere Publikationen sind mit viel Glück herangezogen und verwertet. Musterhaft hat Curt *Sachs* Aberts Beitrag über die Musik der Antike überarbeitet in kleinen, belangvollen Korrekturen, die sich organisch dem Text Aberts einfügen. Notwendig war, nicht nur im Interesse der Einheitlichkeit, die Ehrenrettung der vergleichenden Musikwissenschaft (S. 51), wichtig ist der Hinweis auf die sumerische Kultur. Auch in Peter *Wagners* überlegener Darstellung des Gregorianischen Gesangs fallen kleinere Einfügungen vorteilhaft auf. Eine kurze Bemerkung über den metrischen Vortrag der ambrosianischen Hymnen ist wichtig für das Verständnis, ebenso wie die Kritik der Neumenrhythmik. Eine wesentliche Bereicherung bildet auch die Beigabe dreier Neumenproben*) mit Übertragung. In Egon *Wellesz*' Geschichte der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik, eines Gebietes, das in den meisten Musikgeschichten kaum andeutend gestreift wird, ist die Darlegung der Expansion von orientalischer kirchlicher Musik und Poesie von Wert für den Gesamtverlauf. Musterbeispiele einer knappen Zusammenfassung des Wesentlichen und Herauskehrung des Problematischen sind die neuen Unterabschnitte über den syrischen Kirchengesang, die Kirchenmusik der Kopten und Äthiopier und die armenische Kirchenmusik. Wie Wellesz' Aufsatz wird auch der Oskar von *Riesemanns* über den russischen Kirchengesang durch eine Notationsprobe illustriert. In Friedrich *Ludwigs* oben

*) Eine dieser Neumenproben, das Tripelmadrigal von Landino, eine Partiturseite aus Verdis »Falstaff« und eine russische Dekoration zu Strawinskijs »Feuervogel« (siehe die Kunstbeilagen dieses Heftes), verschaffen einen knappen Einblick in den Reichtum des bildlichen Teils. Die Schriftleitung.

genanntem umfangreichen Beitrag wird als neu, leider nur kurz andeutend, das wichtige Problem einer Zurückdatierung der Mehrstimmigkeit diskutiert. Petrus de Cruces Bedeutung erfährt nach Besselers Forschungen eine neue Beleuchtung. Die Handschrift Wolfenbüttel Helmst. 628 ist mit Recht in den Zusammenhang der englischen Quellen gestellt, die Handschrift Madrid, Bibl. Nac. 20 486 den Quellen liturgischer Organa einbezogen. Seite 255 f. zeigt ein Eingehen auf Besselers Feststellung des Strukturwandels der Motette, auf Seite 267 f. ist die Quellenübersicht der Werke Machauts erweitert, Seite 292 wird Hughes »Worcester Mediaeval Harmony« besprochen. Allenthalben zeigt sich ein Sichten und teilweises Kritisieren der neueren Literatur, die in die durchaus selbständige Darstellung eingearbeitet ist. Eine schöne Bereicherung ist die Faksimilierung und Übertragung eines Tripelmadrigals von Landino mit dem Bilde des blinden Meisters am organetto und die Faksimileprobe eines Perotinschen Stückes. Alfred *Orels* Beitrag »Die mehrstimmige geistliche (katholische) Musik von 1430—1600« hat sich mehrfache Kürzungen gefallen lassen müssen, die teils im Interesse der Angleichung an den vorangegangenen Abschnitt notwendig gewesen sein dürften, teils einer strafferen Konzentration zuträglich waren. Einen Ersatz für weggebliebene kleinere Notenbruchstücke bilden Faksimile und Übertragung je eines Stückes von Isaac und von Palestrina. Wesentlich erweitert ist der Absatz über die spanischen Meister, unter denen mir Guerrero ein wenig kurz wegzukommen scheint. Alfred *Einsteins* glänzende Darstellung der Entwicklung der mehrstimmigen weltlichen Musik von 1450—1600 bedurfte keiner Veränderung, obgleich man ihr gern mehr Raum gegönnt gesehen hätte. Wilhelm *Fischers* Geschichte der Instrumentalmusik wären für eine kommende Auflage mancherlei Erweiterungen und Ergänzungen zu wünschen. In einem neu eingefügten Aufsatz von Adolf *Koczirz* ist die Orgeltabulatur gegenüber der Lautentabulatur zu wenig erschöpfend berücksichtigt; auch hätte man hier gern ein näheres Eingehen auf die Spieltechnik und auf die Beziehungen zur Gesangnotation und -musik gesehen. In Arnold *Scherings* glänzend geschriebene und tiefgründige Darstellung der Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik ist ein knapper Exkurs über den Aufführungsstil einbezogen, der das Fehlen eines gesonderten Abschnitts über Aufführungspraxis vergessen lassen mag. Bemerkenswert ist ferner die Stellung Scheidts unter die Vorläufer der Choralkantate, die umfassendere Charakteristik von Heinrich Schütz, der Hinweis auf die Beziehungen der Hamburger Kirchenmusik zu Bach, die Würdigung des »alten deutschen Kantorenidealismus« im 19. und 20. Jahrhundert und die Kritik der liturgischen Bestrebungen des 19. Jahrhunderts. Alfred *Orels* Beitrag »Die katholische Kirchenmusik von 1600—1750« hat wieder gegenüber der ersten Auflage zahlreiche Kürzungen aufzuweisen, die im Interesse der Proportion gutgeheißen werden können. In einem neuen Anhang berichtet

A. *Ramsbotham* summarisch über »Tudor Church Music«; willkommen wäre daneben ein Abschnitt über englische Instrumentalmusik gewesen. Ein kurzer Überblick über portugiesische Musik von Luiz de *Freitas Branco* beschränkt sich auf ein paar der wichtigen Namen. Karl *Geiringers* schöner Aufsatz über Musikinstrumente gleicht sich den Neuerungen der Instrumentenbehandlung an. Über neue Instrumentation finden sich ein paar orientierende Sätze; neben Jazzinstrumenten werden auch ein paar ältere Instrumente neu besprochen. Im einzelnen wäre noch manches zu bessern. Wenn das Harmonium als ein Orgelinstrument bezeichnet wird, dessen Pfeifen mit frei schwingenden (durchschlagenden) Zungen ausgestattet sind, so ist das auch nach dem vorangegangenen Vergleich mit dem Regal zum mindesten stark mißverständlich, ebenso wie der Vergleich der Winderzeugung bei Harmonium und Portativ, bei dem doch der Spieler keine Fußbälge bediente. Fragwürdig ist ferner u. a. bei der Beschreibung der Orgel die Vereinigung von Jalousieschweller und Crescendowalze oder -tritt als »Crescendozug«, die Bezeichnung der über dem Achtfuß liegenden hohen Register als »Hilfsstimmen« usw.
Wilhelm *Krabbes* Arbeit über das deutsche Lied im 17. und 18. Jahrhundert hätte durch die Berücksichtigung neuer Publikationen zu teilweise anderen Fundierungen gelangen können. Th. W. *Werners* Übersicht über die Oper im 19. Jahrhundert schaltet ein Resumé über die Tendenz der Oper im 19. Jahrhundert ein. Der Abschnitt über Wagner ist erweitert und vertieft, Pfitzners »Palestrina« erfährt eine tiefergreifende Beurteilung.
Die Moderne erhält in Adlers Handbuch durch Vertreter der verschiedenen Nationen eine möglichst allseitige Beleuchtung. Allenthalben ist das Streben nach einer Vervollständigung bis in die jüngste Gegenwart hinein zu bemerken. Der schweren Aufgabe, die flüchtigen Erscheinungen der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit in den Zusammenhang der Geschichte hineinzustellen, werden die verschiedenen Verfasser mit verschiedenem Glück gerecht. Am vorsichtigsten ist der Herausgeber selbst, wenn er seine vor sechs Jahren veröffentlichte Einleitung auch gegenüber den seither eingetretenen Stilwandlungen unverändert beläßt. Paul A. *Pisk* sucht das Wesen des Expressionismus von der »Neuen Sachlichkeit« abzugrenzen, als deren Initiator er Busoni betrachtet. Pisks Studie zeigt an vielen Stellen den Versuch einer Aufdeckung kultureller Zusammenhänge, offenbart aber daneben auch die Schwierigkeit einer Charakterisierung auf knappem Raum und hält sich auch in den neu hinzugekommenen Partien nicht durchweg von Generalurteilen fern. So werden, um nur auf den Text einer Seite (1020) einzugehen, Halm und Jöde in einem Satze als Führer der musikalischen Jugendbewegung abgetan, die als eine Verbindung zwischen Kunst und Volk durch Zurückgreifen auf das deutsche Volkslied des Mittelalters und auf die Kunst der alten Vokalmeister definiert wird. Ludwig Webers Kom-

positionsstil dürfte als Schöpfen »aus volkstümlicher Melodik« nur unzureichend erklärt, Toch als »in ähnlichem Stile wie Hindemith« schaffend gerade in wesentlich Unterscheidendem nicht erfaßt sein. Immerhin findet sich hier wie in den anderen Aufsätzen über die Moderne fast überall der Versuch, die genannten Persönlichkeiten zu charakterisieren, statt einer lexikalischen Aufzählung von Namen. Adler (Zeitschrift für Musikwissenschaft VIII, 236 ff.) wendet sich mit Recht gegen eine solche, einen vermeintlichen Vorwurf Schünemanns zurückweisend.

Damit sind wir bei den neu eingefügten Abschnitten angelangt. Wilhelm *Krabbe* ergänzt Fritz Egon *Pamers* Studie über das deutsche Lied im 19. Jahrhundert durch einen Abschnitt über Chormusik, der die Herkunft des mehrstimmigen Liedes vom geselligen Gesang dartut und mit knapper treffender Charakterisierung die Hauptvertreter des Chorliedes in den Zusammenhang der Entwicklung stellt. Eine notwendige Ergänzung zu dem Kapitel Instrumentalmusik bildet Paul *Nettls* anschaulicher Beitrag über Tanz und Tanzmusik, der aber wohl besser an früherer Stelle einzugliedern gewesen wäre. Eine wesentliche Erweiterung hat der Überblick über die gegenwärtige Musik fremder Nationen erfahren, in deren Berücksichtigung ein besonderer Wert von Adlers Handbuch liegt. A. E. *Cherbuliez* steuert zwei Abschnitte über die Musik der deutschen und romanischen Schweiz bei, die auf engem Raume eine vollständige Übersicht über die in der Schweiz wirkenden musikalischen Kräfte vermitteln. Der belgischen Musik ist an Stelle eines kurzen Absatzes in der ersten Auflage jetzt ein selbständiger Abschnitt von Ernest *Closson* und Charles *van den Borren* gewidmet. Willkommen ist die Einbeziehung kurzer Betrachtungen über die Musik nordöstlicher und südlicher Völker, bezüglich deren man größtenteils auf entlegene Spezialarbeiten angewiesen war. Elmar *Arro* zeichnet auf Grund der nationalen Entwicklung die bescheidenen Entwicklungszüge der estnischen, lettischen und litauischen Musik und ihre Verwurzelung in der Volkskunst. Josef *Mantuani* stellt die wenigen Haupttatsachen der slowenischen, kroatischen, serbischen und bulgarischen Musikgeschichte zusammen. Aladár *von Tóth* hat seine Übersicht über die moderne ungarische Musikgeschichte durch stärkere Bezugnahme auf die ältere nationale Musik vertieft. Bedeutungsvoll ist ein kurzer Aufsatz von Felix *Petyrek* über neuere griechische Musik deshalb, weil er die Armut an nationaler Musik in diesem ehemals reich selbstschöpferischen Volke kundtut. Emil *Riegler-Dinu* fesselt in seinem Beitrag über rumänische Musik vor allem durch einen kurzen Auszug aus seinen Studien zum rumänischen Volksliede.

Der allgemeinen Übersicht dienen endlich drei neue Schlußkapitel. Paul *Nettl* schreibt über reproduzierende Kunst. Schade, daß ihm wohl nicht genügend Raum zur Verfügung stand, um auf die ältere Praxis und ihre Beziehungen zur neueren Technik genauer einzugehen sowie die Entwicklung

des Zusammenspiels zu verfolgen. Von überlegener Sachkenntnis zeugt Johannes *Wolfs* Arbeit »Die Entwicklung der Musiktheorie seit dem Ende des 15. Jahrhunderts«, an der gerade die Beschränkung auf die hauptsächlichen Perioden imponiert. Hermann *Springers* Abschnitt über Musikkritik legt eine übersichtliche Darstellung der Entwicklungszüge vor. Ihm als Ergänzung wäre für spätere Auflagen ein Abschnitt über die Geschichte der Musikerziehung von Nutzen.

Eine Bereicherung des Buches bilden die neu aufgenommenen Bilder. Das Werk hat durch sie nicht etwa den Charakter eines Bilderbuchs mit Text bekommen, sondern die Abbildungen sind in besondere innere Beziehung zur geschichtlichen Darstellung gebracht.

Die Szenenbilder aus verschiedenen Perioden vermitteln eine anschauliche Stilgeschichte der Oper im Bilde.

Ausstattung, Papier, Druck und Einband des Handbuchs sind vorzüglich, geschmackvoll und dauerhaft.

GEDANKEN ÜBER DAS MODERNE CHORPROBLEM

VON

HUGO HERRMANN-REUTLINGEN-WIESBADEN

Überall herrscht der Glaube an die Wiedergeburt einer deutschen Chormusik. Die besten Köpfe der Musik haben darüber gesprochen.

Vorhandenes Chorgut *für* unsere Zeit *aus* unserer Zeit war sehr schmal, und somit war man gezwungen, auf das Mittelalter bis zum Anfang der Instrumentalepoche zurückzugreifen. Es gab wohl keine bessere Schulung und Fundierung für unsere Chöre als das Einleben in dieses geschichtlich bedingte vorhandene Material. Aber allen führenden Persönlichkeiten ward klar, daß man dabei nicht stehenbleiben könne. Dies beweisen die Versuche aller bedeutenden zeitgenössischen Komponisten. Auch der Donaueschinger und Baden-Badener Kreis interessierte sich dafür.

Es kann aber nicht bei den Versuchen allein bleiben. Durch bessere Grundlegung der Schulmusik, Heraufarbeitung der Leistungsfähigkeit der Chöre, Pionierarbeit von selbstlos zusammenschaffenden Kammer- und Madrigalchören mit ausgebildetem Stimmenmaterial und musikantischen Fähigkeiten wurde weitausholende Aufbauarbeit geleistet. Wir stehen mitten in der Entwicklung. Die künstlerische Leistungskraft der Laienchöre hat aber trotz bester Schulung ihre Grenzen, die nicht nur im Technischen, sondern in allen möglichen andern Schwierigkeiten und Hemmungen ihre Gründe haben.

Wollen wir wirklich ernstlich die neue Chormusik? Ist es eine Forderung der Zeit? Diese Frage ist, oft gestellt, doch müßig. Jede Zeit hatte ihre singende Gemeinschaft. (Sogar der Traum des Menschen, der Himmel, hat seine singende Gemeinde.) Zu dieser selbstverständlichen Tatsache der »ewig« *singenden Menschengemeinde* tritt heute noch die bittere soziale Notwendigkeit der Gesundung der Volksgemeinschaft durch die singende Gemeinde.

Eine aktuell kulturelle Aufgabe ist heute die Förderung des Chorgesanges.

Früher hatte die Kirche diese Aufgabe sehr ernst genommen bis zur Zeit Palestrinas und Bachs (besinnt sich auch heute wieder darauf), und der Chorist wurde als singender Künstler eigens erzogen und honoriert. Der Staat muß heute an Stelle der früheren Kirche ebenso Interesse an der Ausbildung der Chöre haben. Viele musikalische Anstalten werden von ihm unterstützt. Wo aber sind die staatlich unterstützten künstlerisch ausgebildeten Chöre?

Was zur Entwicklung der Leistungskraft bis jetzt von der keimenden Chorbewegung geopfert wurde, ging meistens von den Singenden selbst aus. Es ist viel emporgearbeitet worden. Der Stillstand droht trotzdem aus zwei Gründen immer wieder:

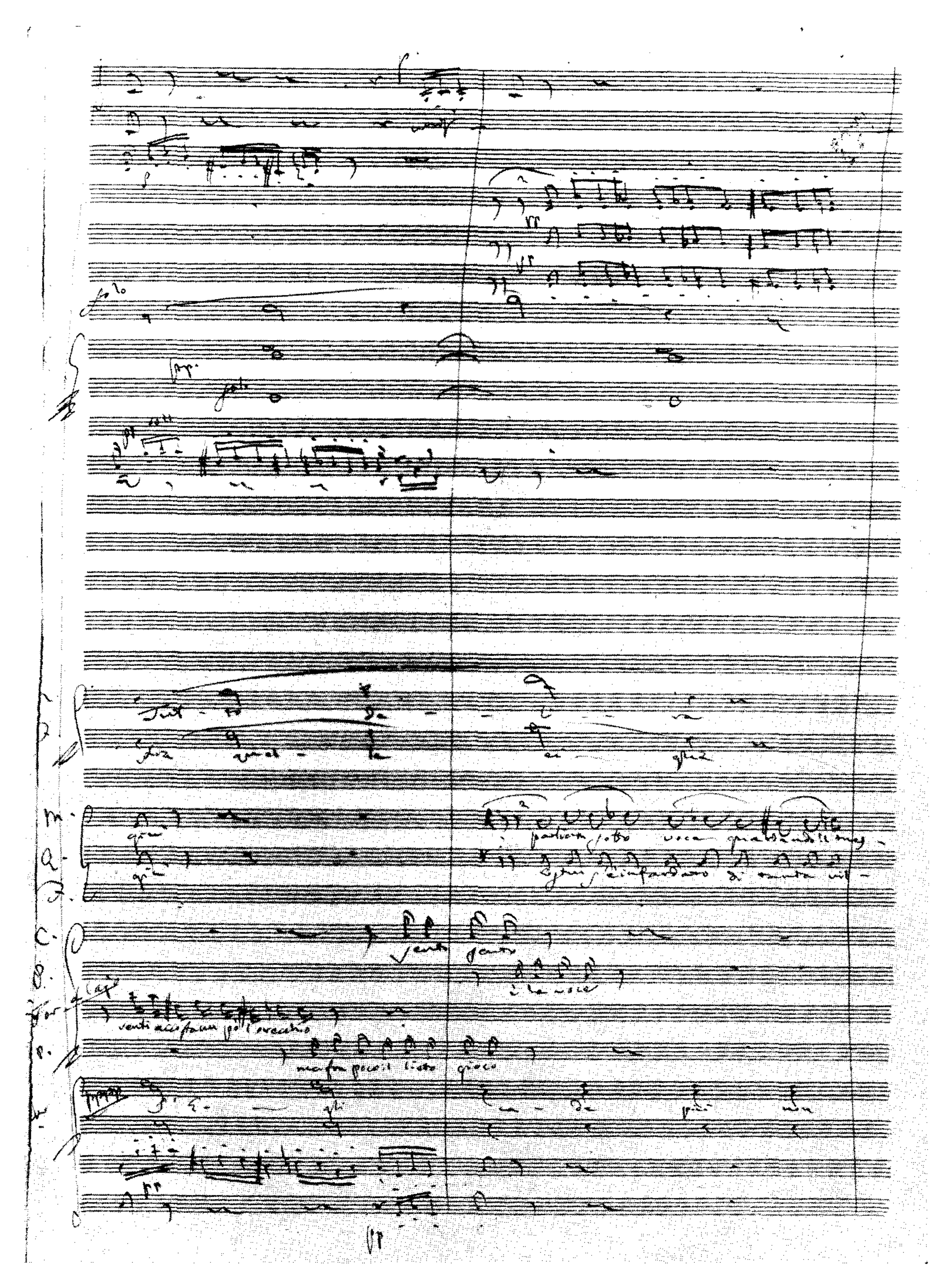
1. Der Laiensänger ist gehemmt in seinen künstlerischen Dispositionen, ganz selten gelingt daher einem Dirigenten ein menschlich wie künstlerisch gerundeter Chororganismus. Die ausgebildeten Chöre sind rar und daher können sie nur geringe Auswirkung haben.
2. Die Produktion des Kitsches und der Mache ist verheerender denn je und wird durch die »ewig Genügsamen« gefördert.

Von den wenigen Chören mit künstlerisch ausgebildetem Sängermaterial leben die einen konventionell von ihrer alten Tradition und pflegen auch nur diese; die andern suchen sich zu steigern durch Konzertveranstaltungen, die ihnen ermöglichen, kaum so viel zu verdienen, was heute die Weiterbildung eines »erstrangigen« Chores kosten mag.

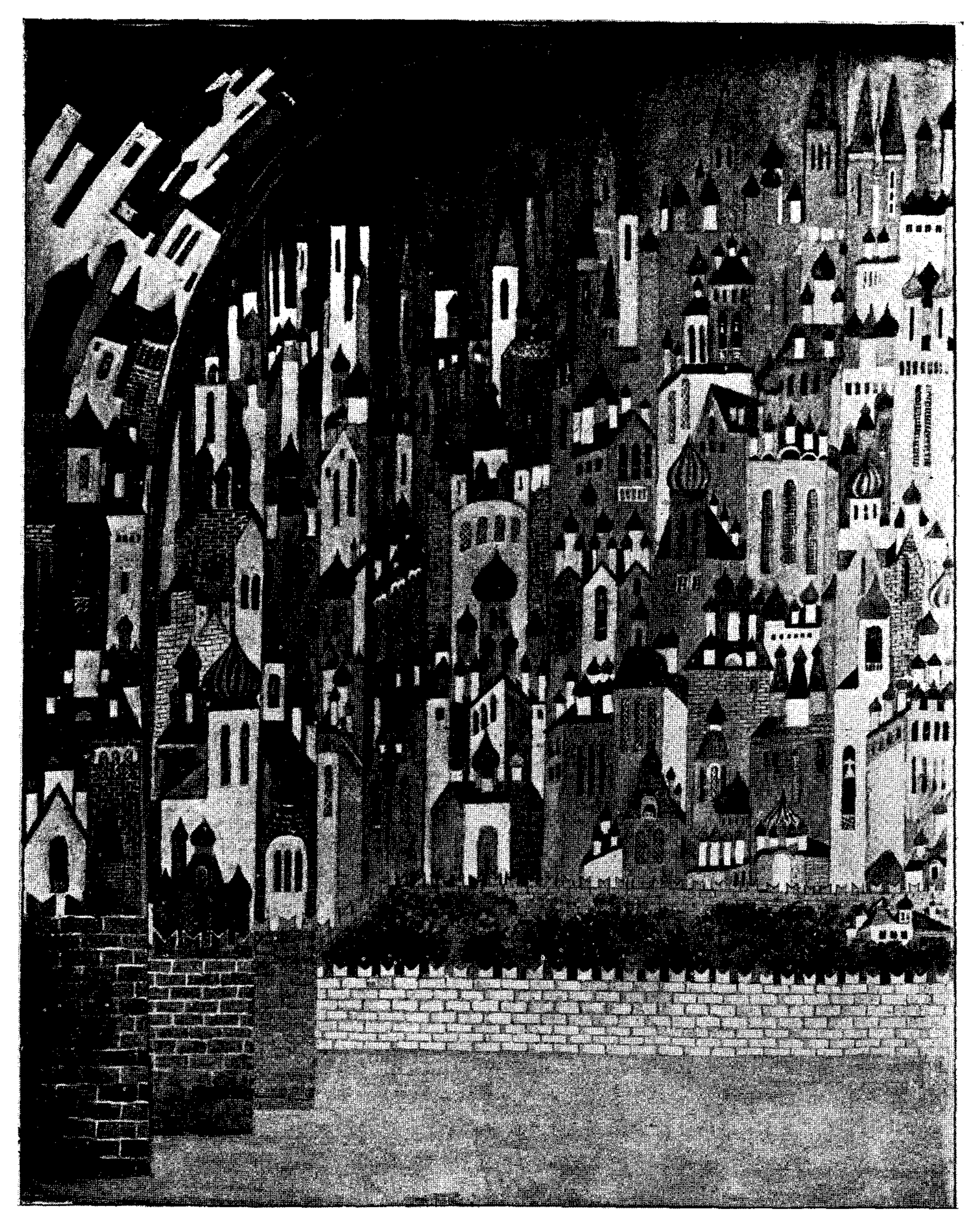
Im modernen Chorstil sind wir heute gerade dabei, in eine Epigonenepoche einzumünden, die alles auf alten Stil zu sterilisieren droht. Die Komponisten, die mit diesem Stilausdruck anfingen und heute fortgeschritten sind zu einem neuen Zeitausdruck, werden (wie immer) überhört. Man spricht wohl von modernem Chorstil, in den seltensten Fällen aber ist es ein solcher. Viele Komponisten und Chordirigenten sind sich über die wesentlichen Grundzüge eines modernen Chorstiles nicht klar.

1. Das Rein-Chorische muß als natürliches Fundament auch eines zeitgenössischen Chorstils gelten.

Aus der Praxis des geschulten Chors entwickelt sich der haltbare neue Stil, wenn er oft auch auf den ersten Blick unchorisch aussieht.



Giuseppe Verdi, Falstaff, Autograph der Partitur: Finale des zweiten Akts
Original im Besitz der Firma G. Ricordi & Co. in Mailand
(Aus Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte. Verlag Max Hesse, Berlin)



Igor Strawinskij: Szenenbild zu »Der Feuervogel« von N. Gontcharowa, 1926, zweites Bild
(Aus Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte. Verlag Max Hesse, Berlin)

2. Die Epoche des Instrumentalismus kann nicht ohne wichtige Einwirkung auf die moderne Chormusik sein.

Die seit Bach der Vokalmusik gemachten Vorwürfe von zu instrumentaler Unsanglichkeit sind bekannt. Sie trafen auch Werke, die jetzt als unumstößliche Eckpfeiler alten Chorschaffens gelten. Die Befruchtung zwischen Vokal- und Instrumentalmusik ist eine gegenseitige mit der Voraussetzung, daß die Vokalmusik immer Ausgangspunkt und Kernpunkt gesunder Entwicklung war und ist.

3. Das Gemeinschaftserlebnis der Zeit, das Kollektive, bildet den ideellen Gehalt einer zeitgenössischen Chormusik.

Nicht ohne Wichtigkeit ist das Problem des Textes zur Chormusik. Ganz geringe Auslese wird sich finden lassen. Unter den allerjüngsten Dichtern kann man gewisse neue Ansätze beobachten. Die meisten Dichter nehmen, durch den konventionellen Organismus vergiftet, das Gemeinschaftserlebnis als Aktualität oder Tendenz, was natürlich nicht bindend, sondern zersetzend auf das Chorerlebnis wirken muß.

Die Anschauungen über Chorstil der Zeit erweiterten sich in den letzten Jahren unter den Einflüssen von Osten und Westen und von neuen Stilelementen aus der Instrumentalmusik und dem Sprechgesang. Die Chormelodie gewinnt an Artikulationskraft und der Chorklang an Farbe und Bewegung.

Der moderne Chorkörper muß solche bewegliche Vielseitigkeit der Gestaltungen bewältigen können, bevor der Geist dieser neuen Musik in ihn dringt*).

Das bekannte Jöde-Wort: »Das Technische versteht sich von selbst« — will das künstlerische Vermögen hinaufsteigern in eine erlebnisstarke und abgerundete Schulung. Hier erst beginnt der Weg, wo das deutsche Chorwesen in die Aera seiner Bestimmung und seines Ideals eintritt. Unsere Zeit verlangt nach dem wahrhaften chorischen Ausdruck, sie wird ihn finden, wenn die Schulung nicht versagt und die Führer sich einig sind in dem Bestreben, dem unsere Gemeinschaft Bewegenden zur künstlerischen Gestalt zu verhelfen.

*) Vom Verfasser dieses Artikels werden bei der »Neuen Musik 1930 Berlin« im Juni seine »Choretuden für moderne Chorschulung op. 72«, erschienen im Verlag Bote & Bock, Berlin, uraufgeführt. In diesem Werk sind die erwähnten Probleme zum erstenmal musikalisch praktisch zusammengezogen und bearbeitet.

URAUFFÜHRUNGEN

DARIUS MILHAUD: CHRISTOPH KOLUMBUS

Text von *Paul Claudel*

Uraufführung in der Berliner Staatsoper am 5. Mai 1930

Darius Milhauds Hauptwerk, die Oper *Christoph Kolumbus*, ist nunmehr in Berlin zur Uraufführung gelangt. Schon Wochen vorher war in musikalischen Kreisen von dem neuen Werk viel erzählt worden. Die Neugierde war wachgerufen, wieder einmal nicht durch außerordentliche musikalische Qualitäten, sondern durch neue Inszenierungskünste, getreu dem zur Zeit herrschenden Gebot: Vor allem Inszenierung. Und man muß sagen: Die Berliner Inszenierung macht aus einer sonst kaum beachtenswerten Oper eine Sensation, ein Werk, das man sehen muß, obschon man es ohne wesentlichen Verlust eigentlich nicht zu hören brauchte. Aus der Oper ist also ein Schauspiel mit Musik geworden. Als Schauspiel hat *Claudels »Kolumbus«* seine Meriten, die auch zum Teil wenigstens dem Komponisten zugute kommen. Endlich wieder einmal ein neues musikdramatisches Werk von ernster Haltung, von dichterischem Gehalt, ohne die sonst unentbehrlichen modernen Beigaben der Jazz-Musik, der Zirkusakrobatik, der Parodie und Karikatur!

Der Dichter *Claudel* und der Komponist *Milhaud* haben sich hier, teils durch künstlerische Eingebung, teils durch ästhetische Spekulation eine neue Form der Oper zurechtgelegt, die sie aus den verschiedensten, früher gebräuchlichen dramatischen Bestandteilen zusammenmischen. Vor allem weicht dieser Kolumbus grundsätzlich ab vom Typ der Oper des 19. Jahrhunderts, wie auch des Wagnerschen Musikdramas. Der Kolumbus kennt keine dramatische Konstruktion im früheren Sinne, keinen Aufbau mit planvollen Steigerungen und Gegensätzen, keine folgerichtig geführte Handlung, keine psychologisch fundierte Durchleuchtung der menschlichen Charaktere, kein Geschehen, das aus den gegenseitigen Beziehungen der ins Spiel gebrachten Charaktere sich herleitet. Anstatt dessen ist das leitende Prinzip die Erzählung. Ähnlich wie der Evangelist in der Bachschen Passion oder der Conférencier in Strawinskijs Ödipus, liest hier ein Erzähler vor der Bühne dem um ihn herum versammelten Chor aus einer alten Chronik vor, die Geschichte von Kolumbus und der Entdeckung Amerikas. Die einzelnen Kapitel dieser Geschichte werden nur durch Bilder illustriert, teils szenisch auf der Bühne dargestellt, teils auf einer Leinwand in Filmmanier sich abrollend, teils auch mit Szene und Film kombiniert. Der Chor, als Repräsentant und Wortführer des Publikums gedacht, hat eigentlich die Hauptrolle in diesem opernhaften Oratorium. Er ist dauernd beschäftigt, stellt Betrachtungen an, begleitet oder unterbricht die Handlung mit Gesang, greift mehr oder weniger in die Handlung ein, nimmt leidenschaftlich für oder gegen das Dargestellte Partei, agiert bisweilen selbst. In der Hauptsache ist die ganze Oper ein oft unterbrochener, großer Monolog des Kolumbus. Neben ihm kommt nur noch die Königin Isabella von Spanien einigermaßen zu Wort und zu Ton, alle übrigen Dutzende der beteiligten Personen haben nur winzige Episodenrollen, die zu einigermaßen eindringlicher Wirkung schon durch ihre geringe Ausdehnung nicht kommen können. Aber auch Kolumbus wie Isabella sind gesanglich wenig dankbar bedacht. Beide singen weder subjektiv, empfindungsvoll, lyrisch, noch auch mit der Wucht leidenschaftlicher Dramatik, sondern objektiv kühl in einer epischen balladesken Weise, die starken gesanglichen Auswirkungen wenig förderlich ist. Milhauds Musik

ist nicht leicht zu charakterisieren. Vermeidet sie klare Tonalität, so ist sie doch nicht atonal, sondern fast durchweg, oft bis zur Manier polytonal, d. h. aus verschiedenen, gleichzeitig erklingenden Tonalitäten gemischt. Lyrisches Sentiment vermeidet sie zugunsten eines reichlich monotonen balladenhaften Tons, wahrt aber immer — und dies ist ein Vorzug — klare melodische Linie. Gleichermaßen entfernt hält sie sich von der schwelgerischen Orchesterkunst eines Richard Strauß und des frühen Strawinskij, der französischen Impressionisten, wie auch von der Vorherrschaft streng linearer Kontrapunktik à la Hindemith. In vielen Einzelheiten bietet die Partitur klanglich Fesselndes, merkwürdig Faszinierendes. Vorwiegend ist ein herber, asketischer Ton. Im Ganzen jedoch fehlt der Musik der Reiz reicher Klangabwechslung, breiter, melodischer Entfaltung, und vor allem fehlt der eigentlich dramatische Schwung des Aufbaues, der machtvollen Steigerung. Als Endergebnis bleibt in der Erinnerung eine wohl absonderliche, vielfach noble und eigentümliche, aber doch zu trockene und nüchterne, im seelischen Ausdruck zu dürftige Musik. Dementsprechend war auch der Eindruck des Werkes. Befremdlich wirkt schon das Gemengsel verschiedenster stilistischer Bestandteile in Dichtung wie Musik. Antikes griechisches Chordrama, katholische Messe, mittelalterliches geistliches Mysterium, allegorisches Renaissancedrama, spanisches katholisches Heiligenstück à la Calderon, Oratorium, Melodram, deklamiertes Drama ohne Musik, große Oper, Film-Illustration. Aus diesem Gemisch ergibt sich wohl eine neue Art Dramatik, aber noch lange nicht ein neuer dramatischer Stil von geschlossener Haltung und überzeugender Kraft. Die hier gestellten Aufgaben bieten der Bühnentechnik bei weitem gewichtigere und dankbarere Probleme als der Musik. Schon die starke Inanspruchnahme der Deklamation allein, ganze Szenen hindurch, nimmt der Musik viele Möglichkeiten der Entfaltung. Lange Strecken sind nur deklamiert und ausschließlich von einem Orchester von Schlaginstrumenten in höchst verwickelter rhythmischer Polyphonie begleitet. Dies sieht in der Partitur sehr phantastisch und vielversprechend aus, hat aber beim Hören eine enttäuschend geringe Wirkung. Zu wirklich hinreißender, starker Wirkung kommt es nur einmal, am Schluß des ersten Aktes, wenn Kolumbus mit den meuternden Matrosen verhandelt und in höchster Gefahr gerettet wird durch eine Taube, die von dem so lange gesuchten Land herübergeflogen ist. Einmütiger, herzlicher Beifall belohnte diese starke und packende Szene, ein Beifall, der den Komponisten Milhaud des öfteren vor den Vorhang rief, mit Recht, wennschon er noch mehr dem Dichter gebührt hätte. Leider versagt Claudels Buch gegen den Schluß hin; die Handlung versandet, schließlich landet sie in erzkatholischer Mystik, wenn Isabella im Paradiese den sterbenden Kolumbus erwartet, und diese langgedehnten, theaterfeindlichen, von immer dürftigerer Musik begleiteten Schlußszenen wurden dem Werk verhängnisvoll. Es erhob sich im Zuschauerraum ein wüster Tumult mit Pfeifen, Zurufen, der von dem weniger radaulustigen Teil des Publikums abgewehrt wurde. Diese Art der Mißfallenskundgebung einem so ernsten, dichterisch gehaltvollen Werk gegenüber ist durchaus unangebracht, um so mehr als sie allgemein als antifranzösische Demonstration gedeutet wurde, für die voraussichtlich deutschen Künstlern in Paris bei nächster Gelegenheit die Rechnung überreicht wird.

Die Aufführung des überaus anspruchsvollen und schwierigen Werkes ist eine glänzende Tat der Berliner Staatsoper. Die technisch vollendete, außerordentlich wirkungsvolle Inszenierung ist dem Zusammenwirken des Regisseurs *Dr. Hoerth* mit dem Bühnentechniker *Rudolf Klein* und dem phantasievollen *Aravantinos* gutzuschreiben, dessen Bühnenbilder bisweilen wahre Meisterstücke dekorativer Kunst sind. Auch *Erich Kleiber*, der Dirigent, zeigte bewundernswerte Meisterschaft und geistige Überlegenheit der schwierigen Aufgabe gegenüber. Nicht minder bewundernswert die Leistung des stundenlang in Anspruch genommenen Chors, die ohne die Kunstfertigkeit der Chor-

meister *Hugo Rüdel* und *Alexander Curth* nicht hätte zustande kommen können. Nur zwei Solisten im eigentlichen Sinne sind in dem merkwürdigen Werk hervorzuheben, beide hohen Lobes wert: *Theodor Scheidl* als Kolumbus, und *Delia Reinhard* als Königin Isabella. Daß sie nicht gesanglich Wirkungsvolleres und Schöneres geben konnten, ist nicht ihre Schuld. *Karl Armster* als Erzähler sprach deutlich, aber mehr als nötig in geschwelltem Pathos. Schließlich ist zu sagen, daß der vielberufene Film bisweilen der bildmäßigen Wirkung neue stimmungsmäßige Reize hinzufügte, bisweilen aber mit der Bühnendekoration in stilistischen Widerspruch kam. *Hugo Leichtentritt*

HERMANN WUNSCH: IRRELAND

Uraufführung in Osnabrück

Die Oper »Irreland« von dem in Neuß geborenen und in Berlin lebenden Hermann Wunsch hieß ursprünglich »Fieber« und war für das Duisburger Tonkünstlerfest vorgesehen. Bei diesem Werk ist Wunsch sein eigener Librettist. Ein stofflich und an Handlung überaus reicher Kriminalfall nach einer Idee aus dem Roman »Raskolnikoff« von Dostojewskij wird durch die gestaltende Hand Wunschs zu einem ausgezeichneten Libretto und dank seiner innerlich erschauten Visionen zu einer packenden Operndichtung umgeschaffen. Die zehn Bilder, durch musikalische Zwischenspiele hermetisch verbunden, sind zwar von kinoartiger Kürze und Handlungsfolge, zeigen jedoch den Weg zu einer neuen Opernform, dabei der Oper gebend, was der Oper ist, um jedoch auf der anderen Seite die Musik nicht zweckherrlich über den Text triumphieren zu lassen. Wunsch hat diesen durchaus zeitnahen und aktuellen Stoff von hinreißendem Tempo in eine dichterische Scheinwelt des Über- und Unnatürlichen umgeschaffen. Musikalisch ist das Werk eines der interessantesten der letzten Jahre. Von keiner Richtung oder Konjunktur verleitet, müht sich Wunsch in ehrlichem Ringen um einen neuen musikalischen Opernstil. Atonalität wird hier nicht zur Tendenz, sondern bietet ihm tausend neue Möglichkeiten, die farbenreiche Ausdruckspalette zu bereichern. Jazzrhythmen verschaffen der Musik lebendige Bewegung und unerhörtes Tempo. Neben starken dramatischen und burlesken Stellen stehen solche von ungemein zarter Lyrik. Die Suche nach seinem eigenen Stil läßt Wunschs melodische Erfindungsgabe nicht immer zu freier Entfaltung kommen. Jedenfalls hat er mit diesem Werk bewiesen, daß er uns noch viel zu sagen hat. Die Aufführung unter Milers Regie und Dr. Berends musikalischer Leitung war ein voller Erfolg. *Hans Paul Passoth*

ARRIGO PEDROLLO: SCHULD UND SÜHNE

Deutsche Uraufführung in Breslau

Das dreiaktige Musikdrama »Delitto e Cartigo« (»Schuld und Sühne«), das zuerst vor drei Wintern an der Mailänder Scala in Szene ging, ist ein Musikdrama nach unseren an Wagner geschulten Begriffen freilich nicht, vielmehr ein derbes Schauerstück mit veristischer Illustrations-Musik. Den Text dazu hat *Giovacchino Forzano*, Regisseur der Mailänder Scala und bereits bewährter Librettist, aus dem Roman Dostojewskijs gezogen, der in ihm bekanntlich einen Mörder, und zwar einen »idealen« Mörder in den Brennpunkt einer breit und tief schürfenden Seelenstudie gestellt hat. Als den sehr praktisch veranlagten Theatermann Forzano das Buch Dostojewskijs zur Veroperung reizte, da waren es gewiß nicht dessen sozialphilosophische und psychologische Theorien, sondern die kolportagehaft-romantischen Tatsachen des Romans. Also der

Mord des Studenten Raskolnikoff an der bösen Wucherfrau und die Dinge, die nahe mit ihm zusammenhängen. Und nur diese hat denn auch Forzano mit geschicktem Zugriff aus dem riesigen Werk herausgeschält und in vier knappe Bilder gepreßt, wobei natürlich die ganze Psychologie und mörderische Ideologie zum Teufel ging.
Mit der Vertonung dieses vom Schubert-Biographen *Walter Dahms* in ungewöhnlich sauberes und sangbares Deutsch übertragenen Librettos hat sich Pedrollo, der zuvor dem Neo-Impressionismus Debussys gehuldigt hatte, wieder zum heimatlichen Verismo zurückgefunden, nur daß er ihn konsequenter und auf modernere Art vertritt als seine Vorgänger im Sonzogno-Preis Mascagni und Leoncavallo. Am nächsten steht Pedrollo wohl bei Puccini, dem der blutigen »Tosca« und der noch blutigeren »Turandot«. Auch ihn überbietet er freilich noch an Schärfe und Heftigkeit des deklamatorischen Ausdrucks, zumal in den grellen Elendsbildern am Anfang. Aber wenn die Herzen der frommen Sonja und des von ihr zur Reue und Sühne bewegten Mörders intime Zwiesprache halten, dann reden sie doch alsbald in jenem wehmütig-süßen Pathos, das wir oft von Puccini vernommen haben. Pedrollos pastos behandeltes Orchester, seine sehr charakteristischen Chöre zeigen die Technik des Komponisten auf der Stufe hoher Vollendung, seine verschwenderisch gehäuften Episoden-Soli frappieren durch haarscharfe Ausprägung. Nur eine Hinneigung Pedrollos zu elegischer Breite will nicht immer zu Forzanos sehr energischem Handlungstempo stimmen. Insbesondere der letzte (sibirische) Akt würde durch Kürzungen an den ihn einleitenden, monotonen Soldaten- und Sträflings-Chören nur gewinnen.
Die Uraufführung bedeutete eine gute Tat des immer noch recht lebendigen Breslauer Stadttheaters. Sein Intendant *Georg Hartmann* entfaltete sich sehr glücklich als Regisseur des figurenreichen Werkes, *Carl Schmidt-Belden* schuf ihm dazu ein imponierendes musikalisches Ensemble. *Hans Wildermann* aber gab in seinen malerisch durchfühlten Bühnen-Veduten virtuose Erfüllung schwieriger theaterpraktischer Forderungen. *Willy Frey* und *Else Schulz* vertraten in bester Form das Liebespaar Raskolnikoff und Sonja. Kurzlebige, dennoch stark sich einprägende Partien hielten *Erika Darbo, Gerd Herm. Andra, Karl Rudow* im Vordergrund. In unzähligen, meist winzigen, aber äußerst knifflichen Röllchen betätigte sich fast das gesamte Personal, zum Teil sogar an Doppelaufgaben.
Der erste Akt, dessen zweites Bild die krasse Mordszene enthält, ließ das Publikum noch nicht recht warm werden. Aber schon nach dem zweiten Aufzug setzte ein kräftiger Theatererfolg ein. Zum Schluß endlose Ovationen für alle Beteiligte.

Erich Freund

HERMANN GRABNER: DIE RICHTERIN

Text von *Franz Adam Beyerlein*, frei nach *Konrad Ferdinand Meyer*

Uraufführung anläßlich des 1. Musikfestes der Stadt Wuppertal in Barmen.

K. F. Meyers Novelle als Drama? Diese feinnervige, vielverästelte, arabeskenreiche Kunst, Menschenschicksale sich entwickeln zu lassen, taugt nur bei sehr »freier« Bearbeitung für die Bühne. Beyerlein gibt im ersten und letzten Akt handfeste dramatische Szenen, die allerdings nicht durchweg glücklich verbunden sind; der Mittelakt soll durch Humor und Lyrik ein Gegengewicht schaffen, aber der Humor wirkt krampfhaft, und das Ganze zerfällt in Episoden. Immerhin bietet das Textbuch einem Komponisten vielfache Möglichkeiten. Grabners Musik trägt mancherlei Merkmale eines Erstlingsbühnenwerks an sich. Sie will nicht die Wirrnis unseres heutigen Opernschaffens durch neue Problemstellung vermehren, vielmehr sucht sie eine vermittelnde Haltung einzunehmen. Ohne Wagner, Pfitzner, auch Puccini, wäre die Partitur nicht

zu denken; Gestalten, Situationen, Einzelheiten der Melodik, Harmonik, der dramatischen Technik deuten auf ihr Vorbild. Neben polyphoner Untermalung des Textes, etwa in der Weise Pfitzners, finden sich ganz homophon gehaltene Teile, neben sinfonisch behandelten Szenen geschlossene Nummern (besonders reizvoll die archaisierende Erzählung Faustines im ersten Akt.) Auffallen muß, daß Grabners Musik dramatische Deutlichkeit und Kraft des Ausdrucks vielfach da erreicht, wo das Wort schweigt, wie in den Naturschilderungen des zweiten und den Vorspielen des zweiten und dritten Akts, während anderseits Höhepunkte der Handlung wie die Gerichtsszene des letzten Aktes dem Komponisten anscheinend unwichtig waren. Die Singstimme tritt vor ihrer natürlichen Aufgabe, Trägerin des Ausdrucks zu sein, vielfach zurück. Trotzdem also das künstlerische Wollen und Können Grabners aus verschiedenen Quellen gespeist wird, ist es ihm doch namentlich im ersten Akt gelungen, ein geschlossenes Ganze von hohem musikalischen Wert und überzeugendem inneren Schwung zu schaffen. Wenn der Mittelakt nicht die gleiche Einheitlichkeit erzielt, so trifft dafür den Textdichter die Mitschuld. Der Schlußakt hat seinen Höhepunkt in der Begrüßung Karls des Großen, während für dessen Auftreten selbst und den tragischen Ausgang die dramatische Kraft wieder nachläßt. Die Instrumentation ist von apartem Reiz und geht namentlich in der Verwendung des Schlagzeugs eigene Wege. Franz von Hoeßlin und Wolfram Humperdinck (musikalische und szenische Leitung) dienten dem Werk mit voller Hingabe. In der Titelrolle bot Anny Konetzni eine tüchtige Leistung. Grabner, dessen Weihnachtsoratorium seinerzeit hier uraufgeführt wurde, konnte wiederholt für die warme, ja herzliche Aufnahme danken. *Walter Seybold*

BERICHTIGUNG

Mein Aufsatz »*Wie spielt man Cembalo?*« (Maiheft der »Musik«) enthält einige Zusätze der Schriftleitung, die nicht als solche bezeichnet sind. Es sind dies:
In Absatz 1 der letzte Satz, der von Glasers zweimanualigen Kielflügeln handelt.
In Absatz 9 der letzte Satz, der Veröffentlichungen des Bärenreiterverlags erwähnt.
Die zweite Hälfte von Absatz 7, der einige Cembalospielerinnen aufzählt. Da sich die Scheidung der Künstlerinnen in zwei Wertgruppen nicht mit meiner Ansicht deckt, und da verschiedene Namen fehlen, deren Träger nach meiner Meinung genau so tüchtig wie die aufgezählten sind, so *lehne ich für diesen Teil des Aufsatzes jegliche Verantwortung ab.*

Chemnitz 9, Kochstr. 35, am 17. Mai 1930

Fritz Müller

SCHLUSSWORT

Zu dem Beitrag von Fritz Müller-Chemnitz: »*Wie spielt man Cembalo?*« in Heft 8 stellten sich einige Ergänzungen als wünschenswert heraus. Die Aufzählung der Künstler, von uns zur Vervollständigung dem Aufsatz eingeschaltet, sei ergänzt durch die Namen *Lotte Erben-Groll* (Dresden), *Anna Speckner* (München), *Günther Ramin* (Leipzig), *Dr. Hobohm* (Würzburg), *Dr. Latzko* (Leipzig), *Dr. M. Driescher* (Breslau). In diesem Zusammenhang dürfen auch das *Dresdner Kammertrio* wie das *Döbereiner-Trio* (München) nicht übersehen werden.

Die Schriftleitung

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

BERLIN

OPER

Die *Staatsoper* am Platz der Republik brachte aus nicht deutlich ersichtlichen Gründen *Aubers* seit Jahrzehnten vom Spielplan verschwundene Oper »*Die Stumme von Portici*« heraus. Oder wollte man die Jahrhundertfeier dieses ehemals so berühmten, 1830 zum ersten Male aufgeführten Werkes gerade in Berlin begehen? Dann hätte man zu Ehren des Meisters Auber sein Hauptwerk nicht dermaßen auf neu kostümiert, frisiert, sagen wir ruhig verstümmelt herrichten oder sogar hinrichten dürfen. Was auf der Krollschen Bühne sich begab, leitet sich wohl von einer mißverstandenen Äußerung Wagners her, der das heiße, revolutionäre Temperament dieser Oper pries. Und diesem revolutionären Zug zuliebe machte man aus den neapolitaner Fischern bolschewistisch infizierte Proletarier mit mächtigen roten Fahnen, stürmischen Aufzügen, Kampfgetümmel. Man beschnitt die Arien über Gebühr, um die Chöre unverhältnismäßig stark auftrumpfen zu lassen, zerstörte Form und Sinn dieses als große Oper gedachten Werkes. Zudem hatte man noch nicht einmal die Gesangsvirtuosen, die für die französische große Oper unentbehrlich sind. So vorzüglich die Chorleistung war, die Solisten kamen über ein Mittelmaß kaum hinaus. Am besten schnitt *Käte Heidersbach* als Elvira ab. Den beteiligten Herren kann man als anspruchsvoller Zuhörer kaum viel Lob zollen. Der Gast Herr *Scheidhauer* als Masaniello hat nur starke Töne, aber keine Gesangskultur aufzuweisen, *Cavara* und *Abendroth* hat man von anderen Aufführungen her in besserer Erinnerung. Aller Unzulänglichkeiten der Wiedergabe ungeachtet, machte Aubers Musik noch immer nicht unbeträchtliche Wirkung. *Fritz Zweig* am Dirigentenpult sorgte für Schwung, Sauberkeit und Präzision; auch dem Chormeister *Rankl* gebührt besondere Anerkennung. Inszenierung und Regie waren *Pohl* und *Niedecken-Gebhard* anvertraut und sind mit den obengenannten Einschränkungen zu loben.

Die Neuinszenierung von *Bizets* Carmen in der *Städtischen Oper* ist eine Leistung von hohem Rang. Mit welchem Elan und welcher Feinheit *Leo Blech* dies unvergleichliche Meisterwerk dirigiert, ist uns aus vielen früheren Aufführungen wohl bekannt. Diesmal kam zu seiner meisterlichen Leistung noch eine Besetzung von ungewöhnlicher Güte hinzu. *Sigrid Onegin* ist ihrer heroischen Erscheinung zufolge gewiß nicht für eine Carmen prädestiniert. Dennoch verstand sie, dank ihrer außerordentlichen gesanglichen Kunst und ihrem leidenschaftlichen Spiel unmittelbar hinreißend zu wirken. Ihr Partner, *Hans Fidesser*, als Don José, war gesanglich stark und zeigte in dieser Rolle, daß er über seine von Natur lyrische Einstellung mit Erfolg hinausstrebt, und dramatisch wuchtige Akzente wohl anzubringen weiß. *Lotte Schönes* rührende, reine Micaela ist in ihrer Art vollendet. Nimmt man dazu noch *Ludwig Hofmanns* stimmlich und darstellerisch glänzenden Escamillo, so darf man wohl von einer ganz außerordentlich vorzüglichen Besetzung der führenden Rollen sprechen. *Gustav Vargos* Bühnenbilder sind passend und brauchbar, ohne gerade als eine vollendete Lösung der hier gestellten Aufgabe zu erscheinen.

Hugo Leichtentritt

KONZERT

Orchesterkonzerte

In der Woche vor Ostern hat *Wilhelm Furtwängler* die dieswinterliche Reihe seiner Philharmonischen Konzerte mit dem letzten abgeschlossen. Es war ein Beethoven-Abend, schlicht und stark, wie ein Bekenntnis. Diese Musik, die einem kämpferischen Geist, einem heroischen Lebensgefühl entsprungen ist, wird von Furtwängler mit besonderer Liebe nachempfunden und mit seiner Vollkraft als Musiker belebt. Kulminationspunkt des Abends wurde deshalb die abschließende Fünfte, nachdem die liebliche Stimmungsmalerei der Pastorale vorangegangen war. Dem Konzert fehlte der solistische Aufputz, jede äußere Sensation und wirkte vielleicht gerade deshalb besonders tief und andachtsvoll.

Wie alljährlich kehrte der Bremer Generalmusikdirektor *Ernst Wendel* bei uns als Gastdirigent ein, wieder mit energischer Hand und lebendiger Musikalität seine Hörer ganz zufriedenstellend. Das sinfonische Hauptstück der Veranstaltung war die Es-dur-Sinfonie K. V. 543 von Mozart. Zwei Solisten brachte Wendel mit; unter ihnen erwies sich nur die Mailänder Pianistin *Renata Borgatti*, die das Chopinsche f-moll-Konzert musikalisch

reich gestaltete, als eine Künstlerin von Rang. Weniger entzückt war man von dem stimmlich für die Philharmonie nicht ganz ausreichenden Pariser Bariton *Charles Panzera*. Der holländische Gast *Martin Spanjaard* ist schon anläßlich seines ersten Abends als ein wohl passabler, aber nicht gerade mitreißender Orchesterleiter charakterisiert worden. Sein zweites Konzert gewann durch die Mitwirkung Rosenthals indes ein breiteres Interesse. Es gab, nach der voraufgehenden »Anacreon«-Ouvertüre Cherubinis, das Es-dur-Konzert von Beethoven in meisterhaft bravouröser, großgebauter und vergeistigter Wiedergabe. Diesen starken Eindruck hatte man nach dem vorher stattgefundenen erfolgreichen Klavierabend Rosenthals einigermaßen erwarten müssen. Dieser große Pianist steht heute, trotz seiner vorgeschrittenen Lebensjahre, nahezu auf einsamer Höhe.

Kammermusik

Der Münchener Kammermusiker *Christian Döbereiner*, der in Süddeutschland durch seine rege Wirksamkeit für alte Musik einen großen Ruf errungen hat, gab in Berlin an zwei Abenden vortreffliche Proben seiner Stilkenntnis und -sicherheit. Die Besetzung mit alten Originalinstrumenten, wie Cembalo, Violen und Gamben aller Art, war für die Wiedergabe Voraussetzung. Das im ersten Konzert hauptsächlich beschäftigte Münchener *Döbereiner-Trio* (Anton Huber, Chr. Döbereiner, Dr. J. Hobohm) ließ unbekannten Gamben-Sonaten von Buxtehude, August Kühnel, Karl Stamitz, ferner kleinen Instrumentalkonzerten von Telemann und Joh. Chr. Bach vorbildliche Sorgfalt und Liebe zuteil werden. Zwei Tage später folgten Bachsche Werke, nämlich zwei Brandenburgische Konzerte und die Konzerte für drei und vier Cembali und Streichorchester, in einer durch Berliner Musiker und durch das Kammerorchester der Akademie für Kirchen- und Schulmusik erweiterten Besetzung. Die von J. C. Neupert (Bamberg) gebauten Cembali fielen wegen ihres klanglich feinen Charakters angenehm auf.

Streichquartette am Rande der Saison. Die *Busch-Vereinigung*, eine Verkörperung letzter Musik- und Klangbeseelung, spielte an ihrem letzten Abend in der bis zu den Podiumplätzen gefüllten Singakademie Debussy, Brahms und Reger unter intensiver Beteiligung der Hörer. Wobei es nichts ausmachte, daß der französische Impressionismus eines Debussy etwas deutsche Problematik und Schwere mitbekam. — Auch das *Guarneri-Quartett* erfreute sich regen Zuspruchs bei Werken von Fr. X. Richter, Haydn, Schubert und dem stilistisch etwas ungewöhnlichen D-dur-Konzert für Violine, Klavier und Streichquartett von Ernest Chausson, das jedoch inhaltlich ein wenig konventionell und flach ist. Es gab aber dem mitwirkenden begabten Geiger *Diez Weismann* solistisch eine immerhin dankbare Aufgabe zu lösen. *Cornelia Rider-Possart* spielte den Klavierpart mit viel Delikatesse.

Das letzte Konzert der *Internationalen Gesellschaft für neue Musik* war im ganzen von positiver Haltung, obwohl ein in seiner Redseligkeit beinahe »abendfüllendes« Streichquartett Nr. 4 von Frank Wohlfahrt anfangs die Nerven der Hörer stark überreizt hatte. Bei der Klaviersonate von D. Schostakowitsch (op. 12), die als Talentprobe eines im Stil noch unausgeprägten Komponisten jedenfalls Beachtung verdiente und von *Franz Osborn* überlegen gespielt wurde, begann das Interesse zu steigen. Auch das Duo für Violine und Cello, op. 7, Nr. 1, von Hans Eisler fand wegen seiner spiellebendigen, im modernen Ausdruck sicheren und schließlich auch inhaltlich belangvollen Art starke Beachtung. Die künstlerisch reifste Novität des Abends war dann aber die Sonate für zwei Violinen von Artur Honegger, ein Werk von unzweifelhaft bleibendem Wert. Als Schlußstück erklang das mit Respekt aufgenommene g-moll-Quartett von Karl Marx, der einen unabhängigen Instrumentalsatz und eigenen Ausdruck noch nicht scharf herausgearbeitet hat, aber durchaus zu Hoffnungen berechtigt. Die Ausführung lag bei den Herren des *Berliner Streichquartetts* in besten Händen.

Klavierspiel und Gesang

Der glänzende Klavierabend von *Rosenthal* (Sonaten von Beethoven, op. 109, Chopin, op. 58, usw.) wurde schon erwähnt. Im übrigen herrschte das gute Maß technischer Bereitschaft und künstlerischer Intelligenz bei *Alfred Blumen* sowohl wie bei dem noch weitere Versprechungen machenden jungen *Robert Goldsand*. Beide sind vorwiegend aus virtuosem Aspekt spielende Künstler. Sehr erfreulich wirkte die charakteristische Plastik, mit der die junge, schwerblütige Finnländerin *Saga Wiig* die »Bilder einer Ausstellung« von Moussorgskij schon zu beleben wußte. Auch die feine Geläufigkeit

und Stilempfindlichkeit der Engländerin *Harriet Cohen* (Mozart usw.) blieb uns, in Bestätigung früherer Eindrücke, in bester Erinnerung. Es ist jetzt die Zeit der ausländischen Sängerbesuche: im deutschen Konzertsaal beginnt und schließt gewöhnlich die Saison! Was man zu hören bekam, war durchschnittlich sehr anständiges Können. Beispielsweise in den beiden Liederabenden des Norwegers *Sigurd Nilssen*, der mit seinem stimmvollen, stimmgeschulten Baßbariton unter anderem Sachen von Grieg und nordländische Volkslieder ausdrucksvoll vortrug. Die lyrisch weichere Klangergänzung zu ihm war der schwedische Bariton *Gunnar Grip*, ein Sänger, von dessen verinnerlichten Vorträgen eine starke Suggestivwirkung ausging. Das buntscheckige Programm des Amerikaners *George Morgan*, ein ebenfalls zur baßfundierten Stimmklasse zählender Baritonist, wurde in der musikalisch guten Ausführung etwas durch kehligen Überdruck beeinträchtigt. Angelsächsischer Herkunft scheint auch *Herbert Swing* zu sein, dessen Bach- und Schubertgesänge in ihrer stimmlich einwandfreien, künstlerisch fein erfaßten Ausführung deshalb um so stärkere Anerkennung verdienten. Der Bariton von *Marcel Roche* hinterließ wegen seines noch unfreien, unsicheren Ansatzes keine guten Eindrücke. Im ganzen lobenswert wieder der Liederabend von *Anton Maria Topitz* (Altitaliener, Schubert usw.), der ein bei uns auch als Oratoriensänger bereits gut eingeführter Tenorbariton ist.

Die Zahl der Sängerinnen steht am Ende des Konzertwinters noch in voller Blüte, was man vom Durchschnitt der Leistungen nicht gerade behaupten kann. Eine Auslese empfiehlt sich. Mit einem großen Arien-Programm erschien im Rahmen des Philharmonischen Orchesters die Amerikanerin *Florence Easton* (Metropolitan-Opera), die in der Vorkriegszeit an der Berliner Staatsoper Jugendlich-dramatische war und sich stimmlich glänzend konserviert hat. *Maja von Spengler* besitzt reizvolles Sopran-Material, das noch einer Ansatzkorrektur bedarf (wegen der forcierten Höhe), und sie besitzt auch bemerkbare künstlerische Anlagen für eine günstige Entwicklung. Ähnlich zwiespältig hat der noch naturalistisch behandelte, hohe Sopran von *Beatrice Belkin* gewirkt, deren Vortragsgaben die technischen Voraussetzungen noch überragen. Der Mezzosopran von *Hilde Jones*, ausgezeichnet im Volumen und bis auf einen gelegentlichen Kehldruck auch ziemlich gut geschult, wurde in einem mehrsprachigen Programm am besten mit englischer Literatur fertig. Zum Schluß die lobende Erwähnung der Altistin *Clara Maria Elshorst*. Sie hat eine zum Mezzo-Register hinaufreichende, klangvolle Stimme, ist technisch sicher (von leichten Register-Übergangsschwankungen abgesehen) und versteht auch sowohl Altitaliener wie neuere Kunstlyrik musikalisch auszuführen.

Karl Westermeyer

OPER

BREMEN: Die Krise unserer Oper ist eine doppelte, eine wirtschaftliche und eine künstlerische. Wirtschaftlich fehlen die Mittel, Kräfte ersten Ranges zu halten; und künstlerischen Experimenten bleibt das Publikum fern. So sieht man sich gezwungen, immer wieder das alte Publikumsrepertoire abzuspielen. Dreimal die Woche gibt es Operette, zweimal Schauspiel, und da die Woche gerade sieben Tage hat, bleiben für die Oper auch zwei Tage übrig. Und die füllt man bequem mit Carmen, Mignon, Martha, Troubadour, Tiefland aus. Dazwischen erscheinen von Zeit zu Zeit Lohengrin, der Fliegende Holländer und Tristan als Festtage. Der Nibelungenring wurde im Januar mit teuren Gästen erledigt. Als teuflisch kalkuliertes Satyrspiel fuhr in diesen sanften Ringelreigen der »Maschinist Hopkins« hinein, den sein Urheber Max Brand zu Unrecht eine Oper nennt. Es ist vielmehr ein melodramatisch-romantisches Ton-Filmstück, dessen Musik, mit Ausnahme eines in anderen Städten mit Recht gestrichenen süßlichen Mondschein-Liebesduetts aus mancherlei, angeblich symbolischen Maschinengeräuschen, besteht, die von dem der Realistik halber anwesenden Orchester (Schallplatten täten es auch) täuschend nachgeahmt wurden. Besonders einprägsam ist der gehämmerte Maschinenrhythmus mit obligater Deklamation der kommunistischen Arbeiter und Arbeiterinnen. Nur blieb beim zweitenmal das Publikum dem kollektivistischen Tendenzstück fern, und der Maschinist verschwand. Einmal kam dann noch, offenbar unserer ganz vortrefflichen Isolde, *Gertrud Roller*, zu Liebe der Tristan heraus mit einem Gast, *Karl Scheidhauer* aus Berlin. Damit sind die ungewöhnlichen Ereignisse erschöpft. Ein so teurer Apparat und ein so bescheidenes Ergebnis! An den Personen liegt es nicht.

Gerhard Hellmers

BUENOS AIRES: Eine Kette harter Enttäuschungen: ohne gediegene Spielplangestaltung, im letzten Augenblick improvisiert, bot die Opernspielzeit 1929 des *Teatro Colón* nur Neuheiten kleineren Stils. Die einzige Ausnahme war eine italienische Aufführung von Mussorgskijs »Chowanschtschina« unter dem routinierten Hector *Panizza*, musikalisch ausgeglichen, mit geschmackvollen und virtuos anempfundenen Bühnenbildern von Rodolfo Franco. Neu waren ferner: *Giordanos* »Il Re«, eine nicht stileinheitliche, aber durch Klangzauber und kunstvolle Technik betörende Partitur, künstlerisch weit über dem veristischen »André Chénier« stehend. F. *Lattuadas* handfest-sinnliche Gebrauchsmusik zu Molières »Precieux Ridicules« ist ebenfalls positiv zu werten, während E. *Granados* eigne Bühnenbearbeitung der »Goyescas« besser dem Klavier, also der Urfassung, zurückzugeben wäre. *Respighis* »Versunkene Glocke« ist lediglich Sache des musikalischen Eklektizismus. Zwei argentinische Arbeiten verdienen Beachtung: F. *Boëros* »Matrero«: wirkungsvoller Opernstoff aus der mit Aberglauben durchsetzten Vorstellungswelt des Kampbewohners, musikalische Gestaltung in Schlichtheit und Wohllaut, die aus dem Volkslied stammen oder wenigstens den Duktus des Folklore sicher übernehmen. Constantin *Gaitos* »Lazaro« ist weit schwächer (während Boëro nur im letzten Akt dem italienischen Pathos huldigt), vulgär in Text und Handlung, aber eine geschickte Verknüpfung von Argentinismen mit Quechua-Tänzen (Kwasja-Pantomime), die in durchsichtigem Orchestersatz die Theaterbegabung des stilistisch schillernden Autors enthüllt. Boëros Werk wird durch die ihm entströmende Wärme wertvoll.

Konsequenter als bisher wurde die Idee der Durchsetzung des italienischen Ensembles mit Frauenstimmen deutscher Schulung durchgeführt. Erfolgträgerin war Rosette *Anday*, deren schwerblütig-schönes Organ in seiner nach Höhe und Tiefe hin fülligen Rundung mit Saint-Saens' »Samson und Dalila« sich siegreich durchsetzte. Daneben ließen die Qualitäten einer systematischen darstellerischen Schulung die Überlegenheit über die leere Geste der Umgebung fühlbar werden, auch in »Carmen«, welcher die Anday eine eher ästhetische als dramatische Verkörperung gibt, und als Amneris. Der französische, in Italien gebildete Tenor Georges *Thill* war der seit Jahren beste Don José des Teatro Colón. Rosa *Raisa* ist gesangstechnisch stark ins Hintertreffen geraten. Jan *Kiepura* demonstrierte ein herrliches Naturorgan als Caravadossi. Aber noch ist er nur der naturalistische Sänger, der Akteur ohne seelische Nuance (Rudolf in »Boheme«). Nur in Lattuadas Molière-Komödie findet er eine ihm auf den Leib geschriebene Partie.

Robert *Heger* (Wien) dirigierte zwei Wagneraufführungen in italienischer Sprache: aus dem völlig unzureichenden Ensemble des »Lohengrin« ragten nur Aureliano *Pertile* und die Argentinerin Luisa *Bertana* (Ortrud) hervor. Die »Meistersinger« zeigten Hegers männlich-warme Musizierfreude am besten, die polyphone Klarheit und Deutlichkeit des Orchesters trotz so wenig tragender Stimmen wurde spielend erreicht. Auch Gounods »Faust« (mit der Französin Marthe Neospoulous) fand bei Heger großzügigen Aufbau. Von den für Buenos Aires neuen Sängerinnen italienischer Schule ist die Brasilianerin Bidu *Sayao* durch Musikalität und perlende Koloratur aufgefallen.

Nach dem Fehlschlag der offiziellen Stagione erwartete man von der russischen Oper *Marie Kusnezowa* viel. Der Ensemblegeist wurde allerdings ein Erfolgsfaktor, aber nach Seite des Gesanglichen wie Dekorativen hin war auch hier die Enttäuschung groß. Rimskij-Korssakoff beherrschte den Spielplan. Nur der »Zar Saltan« fand in *Evreinoff* den genialen Regisseur, in Ivan *Bilibin* den kongenialen Bühnenbildner. Wertvoll war ferner die Aufführung von Mussorgskijs »Jahrmarkt von Sorotschinzy« mit den Dekorationen der Natalie *Gontscharowa*. Die musikalische Leitung hatte Gregor Fitelberg. Nur der Bariton Sdanowskij hatte Qualitäten als Sänger, und nur in der Pflege chorisch-organischer Darstellungsgeste war das russische Gastspiel unter Michel *Benois* verantwortlicher Führung ein Fortschritt.

Der dritte Teil der Opernspielzeit brachte wieder italienisches Repertoire. Der Argentiner *Paolantonio* als musikalischer Leiter, die Sopranistin Isabel *Marengo*, sowie der uruguayische Bariton V. *Damiani* bestätigten die Existenz eines zunächst nur spärlichen Sängernachwuchses in Südamerika. Boris *Romanoff* war der Ballettregisseur für Fallas »Amor brujo« und Balakireffs »Thamar« mit der rassigen Ekatherian Galantha als Solistin. Dora *del Grande* ist die im Aufstieg begriffene argentinische Solistin des Balletts.

Johannes Franze

FRANKFURT A. M.: Eine Uraufführung: »*Achtung, Aufnahme!*« Buch von Bela *Balasz*, Musik von Wilhelm *Groß*, war künstlerisch nicht allzu ertragreich. Der groteske Einakter gibt sich tragikomisch ambitioniert, aber so durchaus herkömmlich in der Idee, daß tragikomische Wirkung sich nicht einstellen will. Es ist, immer mal wieder, der Gegensatz von Schein und Leben, der Trick des Theaters auf dem Theater; und das avant guerre-Thema, dessen Dialektik gänzlich einem verstaubten Vitalismus zugehört, gewinnt Aktualität auch dadurch nicht, daß es sich frischere Requisiten herbeiholt: den Film. Gewiß, man sieht es gern, wenn in einem überaus technischen Atelier in einer Ecke die Riviera erblüht; aber das genügt nicht für eine Oper, mag sie so einaktig sein, wie immer sie will. Die Handlung selber: daß der unglückliche Liebhaber der Diva auf die Probe kommt, sie zu töten, und dabei vom Schein gefressen wird und selber als Filmstar endet — diese Handlung vermag um so weniger anzugreifen, als die theatralischen Spannungsmomente, die dem Buch allenfalls zuzuerkennen wären, wie stets in solchen Fällen von der Musik heillos zerdehnt werden, bis alle Spannung vergeht. Am Schluß soll dann durch ein Finale »Es wird gedreht«, das Ganze irgendwie zeitkritisch gewandt, die Zeit selber als großes Kino entlarvt sein; aber es haftet ganz im Irgendwie, so abstrakt, daß keiner durch das Gericht sich getroffen fühlen kann, womit das Stück wieder in die Absicht der Unterhaltung zurückgebogen wird. Es bleibt bei einem matteren, provinzialen Aufguß des »Zaren« von Weill. Die Musik ist insofern radikale Erfüllung der Idee von Gebrauchsmusik, als man sie eigentlich überhaupt nicht merkt; nur ist zu fragen, wozu dann eigentlich noch Gebrauchsmusik gebraucht wird; ob man sie nicht lieber ganz kassieren sollte. Bei näherem Zuhören stellt sie sich als recht versiertes Kunstgewerbe heraus; gut instrumentiert in jener nicht allzu kostspieligen Weise, nach der man jeden einigermaßen klingenden Klaviersatz auch orchestral zum Klingen bringen kann. Man könnte Dinge dieser Art als Kleingeld der Moderne gelten lassen, das in gefälliger Vermittlung die ernstlichen Resultate ans Publikum heranbringt, wäre nicht zu fürchten, daß das Gegenteil erreicht wird: daß die Menschen jeder fremden und rein durchgeformten Musik so nur noch gründlicher oder oberflächlicher entfremdet werden. Auffällig übrigens stets wieder, daß Gebilde, in deren Konzeption der Erfolg offen einkalkuliert ist, nachhaltigen Erfolg fast niemals zwingen können. Die Aufführung war sehr hübsch, besonders szenisch. — Voraus ging »Petruschka«, zu spät; es gibt Werke, die es uns nicht verzeihen, wenn wir sie zu ihrer Stunde nicht ergreifen und sich uns zur Strafe späterhin verschließen. Trotzdem: es ist Strawinskijs geniale Leistung: mit dem unvergänglichen Elan des Beginns. Musikalisch unter *Steinberg* sehr blank; choreographisch von Marion *Hermann* gut gearbeitet, aber mit den Mitteln des Frankfurter Balletts eben nicht zu realisieren.

Theodor Wiesengrund-Adorno

MANNHEIM: Das wichtigste für die nächste Zukunft unserer Oper ist die Gewinnung von *Joseph Rosenstock* als musikalischen Chef des Instituts. Rosenstock, dem von seiner Wirksamkeit in Darmstadt und Wiesbaden die günstigsten Nachreden gewidmet wurden, wird hier mit großen Erwartungen aufgenommen werden. Den äußerst begabten *Eugen Jochum*, der durch eine ganz im Wagnerschen Geist gehaltene »Götterdämmerung« wieder alle Herzen entflammt hatte, ihn, den jungen Sieger am Dirigentenpult hier zu halten, war leider nicht möglich. Wir müssen ihn an Duisburg abgeben, wo ihm allerdings vorzugsweise Konzertleistungen winken, während seine große kapellmeisterliche Begabung geradezu nach derOper schreit. An seine Stelle hat man nach etlichen Dirigentengastspielen den bisherigen Generalmusikdirektor der Plauener Oper, Ernst Cremer, berufen, der mit einer Holländerdirektion sich als ein zuverlässiger Geleiter durch Gewitter und Sturm des Operntreibens erwies. Von der gänzlich singulären Hochbegabung Jochums gab neben einer fesch herausgeputzten Wiederauffrischung des Offenbachschen Orpheus — nur über Carl Rößlers Modernisierung des Textes haben wir ein Separatvotum auf dem Herzen — noch eine in allen Belangen wohlgeglückte Erweckung der Max *Schillings*schen Mona Lisa deutlichste Kunde. Dem Schillingsschen Werk wieder einmal zu begegnen, war ja gewiß nicht ohne Reiz. Man konnte da feststellen, daß man an dieser handfesten Theatralik heute so wenig Spaß empfindet wie anno 15. Noch einen weiter nach rückwärts langenden Griff machte man, als man *Puccinis* Manon wieder einmal auf ihre Lebenskraft prüfte. Sie wurde

ja kurz nach ihrem Erscheinen auf deutschem Boden, von der französischen Manon Massenets, die eben doch die graziösen Seiten dieses kleinen weiblichen Dämons besser herausstreicht, verdrängt. Aus der Partitur des Italieners ist uns eine Szene als des Festhaltens würdig in Erinnerung geblieben. Es ist die Deportationsszene, wo die leichtfertigen Huldinnen von Le Havre verschifft werden. Diese stockenden Bässe, der schwüle es-moll-Klang, die ganze Fasson dieses Ensembles hat unleugbar einen genialen Anstrich. *Erich Orthmann*, den lange dauernde Krankheit vom Dienst fernhielt, war der Vermittler dieser alten Novität. *Wilhelm Bopp*

NÜRNBERG: Die starke Initiative, mit der sich Kapellmeister Wetzelsberger seit Jahren in Nürnberg für neue Musik einsetzt, hatte manchen schönen Erfolg. Viel Beifall fand Hindemiths »Neues vom Tage«, nach den ersten vier Bildern. Der weitere Applaus des Abends galt offensichtlich nur noch der Musik, der virtuosen orchestralen Wiedergabe, der witzigen Inszenierung und dem gut zusammengestellten Ensemble. Diese Erstaufführung war gleichzeitig eine Vorbereitung auf den Einakterabend, den Wetzelsberger später im alten Stadttheater mit Strawinskijs »Geschichte vom Soldaten«, mit Hindemiths »Hin und zurück« und Jaap Kools »Die Schießbude« veranstaltete. Die grundmusikalische Ausdeutung des Rhythmischen und Klanglichen bei Strawinskij und der konzentrierte dramatische Aufbau unter Hans Siegles Spielleitung mit Franz Rücker als Teufel und Hans Lorenz als Soldaten verschafften dem Stück beim Publikum einen bemerkenswerten Erfolg. Der Sketch von Hindemith hatte bereits ungeteilte Heiterkeit auf seiner Seite, als Franz Biehler als Arzt in der unverkennbaren Maske des Galspacher Strahlentherapeutikers die Bühne betrat. Eine große Enttäuschung bereitete danach Kools Ballett, dessen schwaches Buch und ermüdende Durchführung billiger musikalischer Themen mit einem Aufwand von längst erprobten Instrumentaleffekten gegen die beiden anderen Werke reichlich antiquiert wirkte. Den zuverlässigsten Maßstab für die große Leistungsfähigkeit und ernste künstlerische Arbeit der Nürnberger Oper gab die Erstaufführung von Mussorgskijs »Boris Godunoff« unter der stilsicheren, formklaren Stabführung Wetzelsbergers und der dramatisch eindringlichen Regie Rudolf Hartmanns. Der Boris Jaro Prohaskas war eine Leistung ganz großen Formats. Dem technisch ungewöhnlich begabten Kapellmeister Alfons Dressel fiel die geistig nicht gerade anregende, aber dem Publikum gegenüber teilweise doch immerhin dankbare Aufgabe zu, »Die Kavaliere von Ekeby«, eine vieraktige Oper des Mascagnischülers Riccardo Zandonai in Deutschzur Uraufführung zu bringen. Die dramatische Fassung des fast schon historisch gewordenen Romans verlangte mit Rücksicht auf die Opernbühne weitgehende Zusammenziehungen bzw. Streichungen. Das einigermaßen Tröstliche ist an diesem Werk die Musik. Die Partitur weist viele illustrative Momente auf und zeigt im Formalen die typischen Züge der neuitalienischen Schule von Verdi bis Puccini. Am meisten zündete auch hier die Emphase der melodisch reich bedachten Arien und Duette. Daneben ist die Wagnersche Leitmotivtechnik mit einer Konsequenz durchgeführt, die mehrfach an Pedanterie grenzt. Mit sicherem Theaterinstinkt hat Zandonai durch wirkungsvolle Chorszenen am Schluß der einzelnen Akte über viele tote Punkte des Szenariums hinweggeholfen. Für die sehr beifällig aufgenommene Uraufführung standen in Hendrik Drosts Gösta und Gertrud Rüngers Kommandantin zwei vortreffliche Stimmen und markante dramatische Gestalter zur Verfügung. Dressel gab von den vielen, oft genrehaften Episoden der Partitur ein sehr klares Bild. Die Spielleitung Rud. Hartmanns fesselte vor allem durch die lebendige Bewegtheit der Massenszenen.

Wilhelm Matthes

PARIS: Die Opéra comique brachte zwei heitere Werke, deren Stoffe von Molière stammen: *George Dandin* von Marfel Belvianes, Musik von *Max d'Ollone*, und *Der Sizilianer* von André Dumas, Musik von *Omer Letorey*. Die Komponisten sind ehemalige Rompreisträger. Max d'Ollone, Jünger Massenets und temperamentvoller Eklektiker, kleidet, von seinem Stoff verlockt, die Oper in karnevalistische Farben und legt Zwischenspiele nach italienischer Fasson ein. Die hurtige Ouvertüre, in der sich die Personen des Stückes mit ihren Themen vorstellen, viele tänzerische Lustigkeiten und ein hübsches Entreakt-Nokturno sind die Blender der Partitur. Man hat die alte komische Oper zum Leben erweckt und damit Glück gehabt. Der Musiker erkennt, ohne über-

rascht zu sein, in dieser Oper einen artistischen Wurf. — Letoreys »Sizilianer« ist als »Zwischenspiel« schon 1667 von Lully vertont worden. Diese Ballettkomödie gleicht einer türkischen Nippsache im Genre der »Entführung«. Der Komponist spricht sich im Idiom der Musik von ehedem aus, kopiert sie aber nicht. Die Zwischenspiele füllt er mit polyphoner Stilkunst, die an das 16. und 17. Jahrhundert gemahnen. Dennoch bleibt er ein Kind seiner Zeit. Natürlich durchzieht der sizilianische Tanz das hübsche Werk.
Im gleichen Haus hörte man auch den Tristan mit Frau *Poolman-Meißner* und *Walter Kirchhof*, beide von früher in allerbester Erinnerung. In der Großen Oper glänzten *Jacques Urlus* und *Lotte Lehmann* im Tannhäuser. — Im Theater Pigalle veranstaltete der Amsterdamer Wagnerverein Aufführungen der »Fledermaus« unter *Bruno Walter*, der vorher im großen Pleyel-Saal einen Beethoven-Zyklus dirigiert hatte. *J. G. Prod'homme*

KONZERT

BASEL: Unser Musikleben hat in den letzten Jahren, speziell auf choralem Gebiete, eine ganz bedeutende Bereicherung erfahren. Während der von Hans *Münch* geleitete *Basler Gesangverein* die großen Formen mit Auszeichnung pflegt, man hörte Cesar Francks »Béatitudes« in französischer Sprache, ferner Liszts »Faust« und »Dantesinfonie«, widmet sich der *Basler Bachchor* unter Ad. *Hamm* mit geläutertem Stilempfinden hauptsächlich den Werken des Thomaskantors und brachte Mozarts »Krönungsmesse« zu verinnerlichter Wiedergabe. — Der Basler *Kammerchor* und das *Kammerochester* setzen sich mit bedeutendem Können für die Moderne ein. Ihr initiativer Leiter P. *Sacher* ließ durch Clara *Wirz-Wyß* und Otto *Uhlmann* das »Marienleben« Hindemiths hervorragend schön darstellen, und ein Konzert mit Werken Strawinskijs, Bartoks, Milhauds und Hindemiths verdiente besondere Beachtung. Der *Sterksche Privatchor*, ein Ensemble von seltener Ausgeglichenheit, bot Vokalschöpfungen von Richard Wetz (Vier Geistliche Gesänge, op. 44), Ernst Graf, drei geistliche Frauenchöre von vornehmer Haltung und den 130. Psalm von Heinrich Kaminski. Der *Häusermannsche Privatchor, Zürich*, unter dem ausgezeichneten Führer Hermann *Dubs* widmete dem eben genannten Komponisten ein ganzes Münsterkonzert, dessen innere Höhepunkte die Motetten »Der Mensch« und »Die Erde« bildeten und das durch die Mitwirkung von Ilona K. *Durigo*, *Stefi Geyer* und *Adolf Hamm* besonderen Wert erhielt.
In einem Liederabend mit Othmar *Schoeck* am Flügel bot Ilona K. *Durigo* neben reizvollen »Canciones populares Espanolas« von de Falla als Uraufführung die Lieder »Fahrewohl«, »April« und »Gottessegen« von Schoeck, die sehr tiefgehenden Eindruck hinterließen. Als eine Künstlerin großen Formats erwies sich ferner Frieda *Dierolf*, die als feinsinnige Ausdeuterin klassischer und moderner Gesänge durch die satte Pracht ihres pastosen Organs ebenso bestach, wie durch die Reinheit ihres Geschmacks.
Im Rahmen der Kammermusikabende bot das Basler Streichquartett Schöpfungen von Heinrich Kaminski und Franz Schubert, während Albert *Bertschmann* sich durch die großzügige Darstellung der »Suite in g-moll« für Bratsche allein von Reger einen verdienten Erfolg erspielte. Als Gäste hörte man das *Guarneri-* und das *Lener*-Quartett, welch letzteres Beethovens op. 130 mit der ursprünglichen Schlußfuge, op. 133, überaus glänzend, Haydns op. 76, Nr. 5, unübertrefflich wiedergab. *Gebhard Reiner*

BREMEN: *Hans Weisbach* (Düsseldorf), der für den nach Leningrad beurlaubten *Ernst Wendel* hier das neunte Philharmonische Konzert leitete, ist ein Meister im Aufbau seines Programms. Er ließ auf Regers aufwühlendes und beunruhigendes f-moll Klavierkonzert, das *Rudolf Serkin* mit starker geistiger Anpassung spielte, als heiter versöhnenden Ausklang Brahms' erste Sinfonie folgen. Beide wurden in meisterlicher Abrundung vorgetragen. Ernst Wendels Programm bot dagegen reichlich viel und schwere Kost: Beethovens G-dur-Konzert (mit *Edwin Fischer)* und Bruckners »Achte«. Ein wenige Wochen später folgendes populäres Goethebundkonzert machte den Fehler wieder gut; sein ganzes Programm bestand lediglich aus Bruckners gigantischem Werk (eben der »Achten«), und es riß bei vollendeter Durchgeistigung, breiter Fülle und höchster Ausdruckskraft (Ernst Wendel ist ein besonders berufener Bruckner-Interpret) das empfängliche Publikum zu Begeisterung hin. Das elfte Konzert hatte wieder ein sehr buntes Gesicht: auf Mozart (Es-dur-Sinfonie) und Beethoven (Fidelio-Arie mit *Nanny Larsen-Todsen)* folgte Strauß' Don Juan und die

Schlußszene aus der Götterdämmerung. So unerhört schön Frau Larsen geistig und klanglich im edelsten Stil den Weltabschied Brünnhildes sang, es blieb doch ein Zwiespalt zwischen Podium und Bühne. Das letzte Konzert füllte *Verdis* Requiem, dessen seelische Handlungsträger, das Soloquartett (*Berta Kiurina*, *Else Schürhoff*, *Fritz Kraus* und *Herbert Janssen*) die von Wendel glänzend gemeisterten Orchester- und Chormassen geistig durchdrang. In einem von Kapellmeister *H. Adler* sehr eindrucksvoll geleiteten Goethebundkonzert hatte der Konzertmeister des Städtischen Orchesters, *Heinz Rennen*, Gelegenheit, in Ernst von Dohnanyis Violinkonzert reifes, technisches Können zu zeigen. Einen schmerzlich bewegten Unterton hatten die Abschiedskonzerte unseres um Bremens Chorgesang hochverdienten Domorganisten Prof. *Eduard Noeßler*. Er ist der Schöpfer des nach Stimmen und Gehör scharf gesichteten glänzend disziplinierten Domchors und seit mehreren Jahren Dirigent des bekannten Bremer Lehrergesangvereins. In den Abschiedskonzerten kamen geistliche und weltliche Komposition Nößlers mit der Kieler Sopranistin *Annemarie Sottmann* zum Vortrag. — Ein Kammermusikabend des Wiener Quartetts (*Kolisch*) sollte Quartette von *Schönberg*, *Bartok* und *Haydn* bringen, hatte aber nach dem technisch und geistig unerhört anstrengenden und glänzend aus dem Gedächtnis absolvierten dreiviertelstündigen Vortrag des einsätzigen Schönbergschen Jugendwerkes (op. 7) sich und das Publikum so weit erledigt, daß der auch einsätzige Bartok nicht mehr in Frage kommen konnte und durch ein vom Publikum freudig begrüßtes Erholungsquartett von Mozart ersetzt wurde. An den Kammermusikabenden der Philharmonischen Gesellschaft und des Goethebundes beteiligten sich wieder mit hohen Ehren das Soloquartett des Städtischen Orchesters; es sind die Herren *K. Berla*, *W. Roedenbeck*, *A. Schulz* und *A. Wenzinger*. Unter den Solistenkonzerten nahmen die Beethoven-Sonaten-Abende *Georg Kulenkampffs* eine Vorzugsstellung ein. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Die Schlesische Philharmonie besitzt zwei ständige Dirigenten: Georg Dohrn und Hermann Behr, die Intendanz zieht aber häufig Gastdirigenten heran. Durch diese Maßnahme bringt man Orchester und Hörerschaft mit interessanten Persönlichkeiten in Berührung, man gibt aber die zielstrebige Programmpolitik auf. Mit den wenigen Proben, die von Gästen abgehalten werden können, lassen sich technisch schwierige Kompositionen nur unvollkommen wiedergeben. Außerdem bringt jeder Gastdirigent mit, was ihm gerade liegt. Ein Institut wie die Schlesische Philharmonie sollte aber eine geordnete, übersichtliche Spielplanpolitik treiben. Einer der Gastdirigenten war der hier sehr beliebte *Richard Lert*. Er spielte Schumann: 4. Sinfonie, Strauß' Tod und Verklärung und Haydn: D-dur (Londoner) Sinfonie. Ein Programm für die bei uns eingeführten Volkssinfoniekonzerte. Gut ausgeführt, aber ohne Risiko, ohne Einsatz für Neues. Eines der Abonnementskonzerte vertraute man dem äußerst aktiven Leiter der volkstümlichen Sinfoniekonzerte *Hermann Behr* an. Er wagte Honeggers Vorspiel zu Shakespeares »Sturm«. Das Wagnis glückte nicht, denn Honeggers Szenenmusik kann trotz starker Temperamentswerte die Verbindung mit der Bühne nicht entbehren. Im Konzertsaal bleibt sie dem Sinn nach unverständlich. *Hindemiths* Bratschenkonzert (Kammermusik Nr. 5) — vom Komponisten selbst gespielt — fand die Zustimmung des Publikums. Man war nicht gerade begeistert, erkannte aber doch wohl die Eigenwerte der Hindemithschen Musik. Diese Erkenntnis wäre stärker, wenn Hindemith — wie es sich gehörte — planmäßig in den Programmen berücksichtigt worden wäre. Von solcher Musik darf man kein Kostpröbchen geben. — *Julius Prüwer* führte in einem Sonderkonzert der Philharmonie Leos Janaceks »Sinfonietta« auf. Das Werk des Siebzigjährigen hat Gegenwartswerte. Eine blühende Melodik, deren Quellbezirke im Volksliede liegen. Alle Mächte des übergroßen Orchesters spielen mit der prachtvollen Thematik. Dabei nirgends eine Überlastung. Bei allen musikalischem Überschwang künstlerische Ökonomie. — Eine interessante, stilistisch zweckmäßig aufgebaute Neuheit brachte der Breslauer Sender: »Leben in dieser Zeit«. Eine lyrische Suite von Erich Kästner, Musik von *Edmund Nick* (für Soli, Chor und Orchester). Die Musik ist funkisch aufs glücklichste angelegt. Sie nimmt Bedacht auf die Wortwirkung. Die Thematik ist aphoristisch, geistreich. Die Formen sind von knappem Ausmaß, leicht als Ganzes zu erfassen. Ungemein fesselnd die Rhythmen, leuchtend die Farben. Sie sind so gemischt, daß sie durchs Mikro nichts verlieren. *Rudolf Bilke*

DÜSSELDORF: Bei einer sehr frischen Wiedergabe der Haydnschen »Schöpfung« unter *Weisbach* feierte *Albert Fischer* ein nicht alltägliches Jubiläum: er sang die Baßpartie zum 150. Male. *Strawinskij* an der Spitze des städtischen Orchesters: als Dirigent von gleich zwingender Kraft denn als Komponist. Die »Apollon Musagète«-Suite mag als Zwischenwerk stilistisch noch so wichtig sein: außergewöhnlich einfallsreich ist sie nicht. Charakteristischer berührten der echt romantische »Feuervogel« und die beiden grotesken »Kleinen Suiten«. Eine unendlich weite Welt liegt zwischen seinem Schaffen und dem von *H. W. von Waltershausen*, der mit überlegenem Können seine »Apokalyptische Sinfonie« leitete. Ein streng-herber Aufbau von gewaltigen Ausmaßen, klar und sicher gegliedert, im Ausdruck überall von überzeugender Ehrlichkeit. — *Wilhelm Kempff* spielte sehr virtuos, aber nicht minder eigenwillig und maniriert, Beethovens erstes Konzert.

Auf dem Gebiete der Kammermusik gab es einige sehr interessante Neuheiten. Das *Gewandhaus-Quartett* spielte ein Werk des jungen *Jerzy Fitelberg*, das trotz aller Kühnheiten doch oft eingängige Melodik kennt. Das aufstrebende holländische *Hartvelt-Quartett* erwarb sich besondere Verdienste durch die Aufführung einer der wertvollsten neueren kammermusikalischen Schöpfungen: das leidenschaftlich-glühende Spätwerk von *Leos Janacek*. Der *Bach-Verein (Joseph Neyses)* räumte den Zeitgenossen einen geschlossenen Abend ein. Mit unterschiedlichem Erfolg. Denn *Hendrik Andriessens* »Miroire de peine« für Sopran und Orgel ist — bei Schwäche der Erfindung — im Kolorit etwas reichlich parfümiert. Der 62. Psalm von *Erhart Ermatinger* (Uraufführung) versucht kaum, in Neuland vorzustoßen. Aber er hat in der konsequenten Wiederaufnahme altklassischen a-cappella-Stils unbedingt ernsten Charakter. *Hindemith* hat in seinen »Liedern für Singkreise« nicht nur den leichten und schlichten Ton für solche »Gemeinschaftsmusik« gefunden, sondern beherrscht in dieser jung gepflegten Gattung auch sogleich eine fast unerschöpfliche Ausdrucksskala. Das radikalste der Werke war die Kantate »Oedipus« von *Conrad Beck:* besonders kühne und herbe Linearität in jenen Partien, da die Blechbläser hinzutreten. Das *Collegium musicum (Alfred Fröhlich)* zollte mit Tänzen von Lanner und Strauß dem Karneval köstlichen Tribut, ehrte die Böhmen durch weniger bekannte Gaben ihrer Größten: Smetana und Dvorak. (Das von *Günther Raphael* bearbeitete und von *Karl Klein* ganz famos gespielte Cello-Konzert konnte trotz alles herzhaften Musikantentums nicht die gleiche Bedeutung wie seine berühmte Schwester erweisen.) *Hubert Flohr* und *Jan Bresser* musizierten höchst beachtlich und brachten als zeitgenössisches Werk die ziemlich spröde e-moll-Sonate *Pfitzners*.

Carl Heinzen

ESSEN: *Max Fiedlers* 70. Geburtstag bot den Essenern ersehnten Anlaß, ihm all ihre Liebe und Verehrung zu zeigen. In einem Konzert mit seinen Werken umjubelte man ihn, und die artigen Kinder seiner Muse, von denen die Lustspielouvertüre erfrischend genug ist, um auch den »aktuell Eingestellten« zu erfreuen. Seinen Liedern lieh *Amalie Merz-Tunner* ihre bezaubernde Kunst. Die Neuheiten dieser Saison erwiesen sich leider als belanglose Werke. Das stärkste war noch *Wolfurts* »*Tripelfuge*«, deren Substanzmangel durch die eminente Technik verdeckt wird. Das »Romantische Klavierkonzert« von *Marx* ist dagegen blässestes fin de siècle. Ganz unzulänglich aber war *Hans Wedigs* »Deutscher Psalm«, dem nicht einmal die allzu beifallswilligen Essener eine Handbewegung gönnten. Die Geigerin *Cecilia Hansen* wurde mit Recht freudig begrüßt. Baedekers Konzerte, die eine Lücke in unserem Konzertleben ausfüllen, führten die großen Könner *Kempff* und *Flesch* vor, dann machten sie mit dem in seinen Qualitäten sehr beachtenswerten *Peter-Quartett* bekannt. *Hans Albrecht*

GELSENKIRCHEN-BUER: Der blinde Komponist *Hubert Pfeiffer* hat eine *Messe (E-dur) für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel* geschaffen, die als eine wertvolle Bereicherung der sakralen Musik angesprochen werden muß. Die trefflich gelungene Arbeit reifte auf dem Boden der Spätromantik. Polyphonie dominiert, doch herrscht Durchsichtigkeit im melodiösen Liniengewebe. Prunkvoll das Gloria mit seinen Blechbläsersteilungen. Feinfarbige Orchesterzwischenspiele schaffen Besinnungspausen zwischen den Chorzeilen, und die strahlend verklingende Fuge mit den sie durchsetzenden Unisonobreiten und drängenden Halbstufenskalen leitet in überirdische Höhen. Auch in dem dramatisch angelegten Credo schwingt sich die zuversichtliche Stim-

mung wiederholt in kammermusikalisch behandelten Zwischenspielen aus, die als ergreifendste Stelle das von den Solostimmen getragene Crucifixus betten. Sanctus, Benedictus und Agnus dei zeigen lyrischen Ausdruck und schließen den Kreis der musikalischen Kräfte, deren innere Dynamik allem Grüblerischen abhold ist. Die Darbietung durch *Paul Belker* an der Spitze des Bochumer städtischen Orchesters löste mitreißende Eindrücke aus. Der kultivierte Chor und ein Solistenquartett von Rang waren dem Dirigenten zuverlässige Helfer für eine verinnerlichte Gesamtleistung, die in Anwesenheit des Komponisten gebührend geehrt wurde. *Max Voigt*

HALLE: Mahlers »Erste« stellte *Georg Göhler* im 6. Philharmonischen Konzert den hallischen Musikfreunden vor, ohne mit dem nur in den zwei ersten Sätzen liebenswerten Werke tiefer zu interessieren. Eine erfreuliche Uraufführung bot Kapellmeister Benno *Plätz* in einem seiner Volkssinfonie-Konzerte: ein Klavierkonzert in E-dur von *Hans Kleemann*, einem ebenso fruchtbaren wie begabten Hallischen Tonsetzer. Das harmonisch und rhythmisch stärker als melodisch fesselnde Werk ist kammermusikalisch gehalten und will dementsprechend behandelt sein: delikateste Ausführung von seiten des Pianisten wie des Dirigenten mit dem Orchester. Die Ungunst des Raums beeinträchtigte leider das klangliche Bild und minderte auch ein wenig den sonst außerordentlichen Eindruck, den das Spiel der hiesigen Pianistin *Irma Thümmel* hinterließ. Hoffentlich begegnen wir der nicht alltäglichen Tonschöpfung bald wieder, und zwar unter günstigeren Verhältnissen. — Ein in Halle wohl noch nicht dagewesener Fall ist es, daß innerhalb eines Monats Beethovens G-dur-Klavierkonzert dreimal zur Aufführung kam: *Wilhelm Kempff* (Kadenzen von Beethoven), *Hans Beltz* (Kadenzen von Karl Reinecke) und *Klara Herstatt* (Kadenzen von Eugen d'Albert). *Martin Frey*

LONDON: Dank der Radiogesellschaft (kurz BBC genannt) haben wir diesmal eine stattliche Reihe Novitäten und quasi-Novitäten aufzuweisen, denn die Philharmoniker brachten nur eine, welche zwar die unübertreffliche Mitwirkung Pablo Casals' zu verzeichnen hatte, sonst aber ließe sich über jene Phantasie über Sussex'sche Volksmelodien von Vaughan Williams nicht viel Erhebendes sagen. Ein halbes Dutzend Volksliedchen aneinanderzureihen, einmal das Orchester, ein anderes Mal das Cello anfangen zu lassen, und von einem oder dem andern einige Arabesken um das jeweilige Thema zu schlingen, oder hier und da kaum sehr wirkungsvoll zwei solcher Themata zu verbinden, ist eine Spielerei, die wohl nur besonders Liebhaber des Volksmelos zu spannen vermag. Wie bald diese seit einem Vierteljahrhundert so beliebte Ausbeutung des Folklore ermüdet und erlahmt, zeigte wiederum ein spanisches Konzert, das die BBC unter Perez Casas veranstaltete. »Fantastische Tänze« von Turina entbehrern zwar nicht eines gewissen Reizes der Instrumentierung, aber schließlich hat de Falla diese spanischen Rhythmen und dieses Melos in seinen »Spanischen Gärten« (Harriet Cohn spielte die Klavierpartie mit vortrefflichem Kolorit) bedeutend prägnanter gestaltet, und wenn man wie in Oscar Espla's »Noche buena del Diablo« spanische Tänze und amerikanischen Jazz in banalster Form mit einem kurzen Thema für gestopfte Bläser als stimmungsmachendes Bindemittel vorgesetzt bekommt, versagt der Wunsch nach mehr gründlich. Zum Glück machte uns dieses etwas trostlose Konzert mit einer bemerkenswerten Sängerin Conchita Supervia bekannt, deren seltene Koloratur-Kontraaltostimme in Rossini Triumphe feierte. — Daß aber aus der Gattung »Volksmelodie« dennoch selbst heute für das wirklich schöpferische musikalische Talent etwas oder gar viel zu holen ist, zeigte sowohl ein ganzer Kammermusikabend Arnold Baxscher Werke wie seine neueste dritte Sinfonie. Ein edles, ausgereiftes Stück, dieses letzte, das Meisterschaft der zyklischen Formkunst mit mächtiger Orchesterkunst und stets fließender Melodik verbindet. Hier wie in den Kammermusikwerken, den Oboe- und Harfenquintetten, dem Klavierquartett und der herrlichen Bratschensonate wurzelt die Melodiebildung zwar im Volkstümlichen, doch dient sie lediglich des Tondichters eignen Einfällen: sie trägt den Stempel einer eigenartigen und eminent musikalischen Persönlichkeit. Raummangel verbietet näheres Eingehen auf Einzelheiten, es sei nur in bezug auf die Form des dreisätzigen Werkes nebst einem im zartesten C-dur verklingenden Epilog erwähnt, daß im ersten Satz ein Lento-Abschnitt als »zweites Thema« fungiert, ein kühner Gedanke, der die Gefahr der Zersplitterung streift, ohne ihr anheimzufallen. — Weniger befriedigend waren zwei neue

Werke Arthur Bliß'. Weder eine »Introduction und Allegro« noch eine Serenade in zwei Instrumental- und zwei Gesangsätzen nach Worten von Spencer und Wothon (1600) lösten nachhaltigen Eindruck aus: eine Beziehung zwischen der Musik und dem mittelalterlichen Vorwurf vermochte ich nicht zu entdecken. Um so wirksamer war das von Jelly d'Aranyi virtuos gespielte Violinkonzert von Szymanowski, dessen glühende Romantik und satte Orchesterfarben diesem fein gearbeiteten glänzend ausgeführten Werk eine dauerhafte Zukunft sichern. *L. Dunton Green*

MANNHEIM: Eine reiche Reihe von konzertlichen Gaben liegt hinter uns. Dirigenten marschieren auf, die jeweils es verstanden haben, ihren Abenden ein eigenes Gesicht zu geben. Das Musikleben, im Anfang der regulären Spielzeit wie erstarrt unter der geschwundenen Teilnahme der großen Menge, rafft sich allmählich wieder auf und gewinnt den Anschluß an die moderne Produktion. *Issay Dobrowen*, Dirigent, Regisseur und Komponist, beweist in seiner ersteren Eigenschaft sein vollständiges Russentum. Rymskij-Korssakoff, Borodin und Tschaikowskij klingen rassiger, erdgebundener unter seinen Händen. *Richard Lert* brachte eine etwas grobkörnig, aber mit großer Energie gefüllte Interpretation der vierten Sinfonie von Brahms; bei einer anderen Gelegenheit bezauberte er mit der Sommernachtstraum-Musik von Mendelssohn und der fein applanierend hingelegten Suite aus der Dreigroschenoper von Kurt Weill. Wie er diesen, an der Grenze aufreizender Trivialität hinhuschenden Parodieklängen doch noch delikatere Züge zu wahren, ihren Ordinärheiten zu parieren wußte, dies war wirklich eines weltmännisch versierten Kapellmeisters würdig. *Abendroth* kam mit seinem Kölner Kammerorchester und spendete deliziöseste Gerichte aus der Frühklassik. *Erich Kleiber* erschien mit dem ausgezeichneten Bassisten *Alexander Kipnis*, um einem der Akademiekonzerte den von seiner heute weltberühmten Kapellmeisterschaft ausstrahlenden Glanz zu verleihen. Mit Mozarts C-dur und Schuberts in derselben Tonart stehendem sinfonischen Dithyrambus zündete Kleiber die Fakeln an, die das prächtige Orchester und seinen Führer bestrahlten. *Eugen Jochum* kam einmal ganz klassisch und führte die herrliche Stimme der *Erna Schlüter*, die hier ihren Wandlungsprozeß vom Alt zum dramatischen Sopran durchgemacht, die Künstlerin selber als glänzende Interpretin der Beethoven'schen Ah perfido-Arie vor. Der Philharmonische Verein bewirkte die erfreuliche Bekanntschaft mit *Alexandra Trianti*, die weniger als schwelgerische Stimmbesitzerin denn als großzügige Gestalterin mit ihren apart gewählten Liedervorträgen bestach. Der Bühnenvolksbund schickte *Maria Gerhart*, die Kolorateuse der Wiener Staatsoper, und *Gasparo Cassado*, den wohlgepflegten Violoncellisten, ins Treffen, der Männergesangverein Liederkranz wartete mit *Marguerite Perras* auf und ließ einige Männerchornovitäten hören, von denen Julius Weismann'sche Arbeiten, deren einzelne Teile der Komponist mit artig gewählten Zwischenspielen am Klavier verband, die für die der Gegenwart wohlwollende Einstellung des Dirigenten *Max Sinzheimer* zeugten. *Edwin Fischer* ist einer der wenigen, die es heute noch verstehen, für die Tastatur aus Elfenbein diejenige Neutönung zu finden, die blasierte Ohren auch an dieses Instrumentum zu fesseln, die aus einem Quälgeist ein magikum zu wandeln wissen. Er und *Walter Gieseking*, der subtilste aller Anschlagskünstler, der über den dynamischen Reizen seiner Pianistik brütet wie kein zweiter. Gegen diese beiden Matadoren der Klavierspielkunst ist *Egon Petri*, der enorme Techniker, ein Vertreter einer wesentlich mehr unbekümmerten Virtuosenrichtung. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Auch in der zweiten Festwoche der »Vereinigung für zeitgenössische Musik«, die sich in der Programmgestaltung wieder nach Baden-Baden orientierte, wurden aus taktischen Gründen einzelne Werke aufgeführt, die mit neuer Musik im Sinne der Veranstalter eigentlich nichts zu tun haben. Hierher gehört vor allem das Klavier-Konzert in a-moll von *Alexander Tscherepnin*, ein glänzend gearbeites, gesund und elementar musiziertes Stück von fesselnder melodischer und rhythmischer Kraft; gleicherweise die »Festliche Messe« von *Leos Janacek*, die mir allerdings mit ihrer dürftigen Erfindung, kurzatmigen Thematik und primitiven Kompositionstechnik nach den immerhin starken Eindrücken, die ich von »Jenufa« empfangen, eine Enttäuschung brachte. Dagegen erwies sich der jetzt die Runde durch Deutschland machende »Psalmus hungaricus« von *Zoltan Kodaly* als ein ursprüngliches, kraftvolles Werk, wie ich es nach so mancherlei modernistisch verkrampften Proben,

die ich bisher von dem ungarischen Komponisten kennengelernt, nicht erwartet hatte. Sehr wenig »zeitgenössisch« benimmt sich auch *Ernst Krenek* in seinem »Reisebuch aus den österreichischen Alpen« für Bariton und Klavier, denn in diesem Zyklus geht es für lineare Gemüter geradezu aufreizend tonal zu. Das Werk bedeutet eine vollkommene Kapitulation vor der Romantik. Diese stilistische Umkehr erfolgte nun freilich so unvermittelt und plötzlich, daß Krenek innerlich nicht recht mitkam. So erhielten diese Lieder einer offenbaren Schubertnachfolge etwas Äußerliches, Unwahres. Gekonnt ist alles auf das virtuoseste.

Der »andere« Krenek, wie er mit dem Concerto grosso II, op. 25, zu Worte kam, führte erst in den Bereich der eigentlichen zeitgenössischen Musik. Der weltgängige Komponist bietet mit diesem Concerto ebensowenig etwas Neues wie *Hindemith* mit der gleichfalls aufgeführten Ouvertüre zu seiner Oper »Neues vom Tage«. Beide huldigen hier ihrer alten Manier einer rücksichtslosen doktrinären Polyphonie, wozu bei Hindemith noch seine bekannte motorische Betriebsamkeit kommt, die aber schließlich weiter nichts ist als Bewegung um der Bewegung willen. Eingefallen ist beiden herzlich wenig. Hindemith war außerdem mit seiner »Konzertmusik für Blasorchester« vertreten, die bei der sonntäglichen Standmusik von einer Militärkapelle gespielt wurde und wobei man feststellen mußte, daß sie sich in ihrer harten Linienführung in nichts von den übrigen Arbeiten Hindemiths unterscheidet, nur, daß das Unerfreuliche seiner besonderen Kompositionsweise durch die grellen Farben der Bläser um so dramatischer in Erscheinung tritt. Als drittes Werk von ihm gelangte das »Lehrstück« zur Aufführung. Wenn Hindemith dieses rein agitatorischen Bedürfnissen entsprungene Elaborat Bert Brechts komponierte, bekundete er damit nur aufs neue seine erschreckende Kritiklosigkeit seinen textlichen Vorwürfen gegenüber. Die nicht eben erfindungsstarke Musik, die er dazu schrieb, läuft in der bekannten artistisch polyphonen Manier konzertant neben den einzelnen Szenen her und durchdringt den Text nur an wenigen Stellen. Daß Hindemith »viel kann«, wissen wir, und daß auch in dieser Partitur manche instrumentale und polyphone Feinheiten stecken, leugnen zu wollen, wäre töricht. Auf jeden Fall hat er aber schon viel stärkeres geschrieben. Bei der ziemlich widerspruchslos aufgenommenen Aufführung war übrigens die berüchtigte Clown-Szene weggelassen worden.

Natürlich durfte in dem Programm Strawinskij nicht fehlen. Von ihm wurden seine beiden witzig sein sollenden, atonale Orgien feiernden Orchester-Suiten und in einer Nachtvorstellung »Die Geschichte des Soldaten« aufgeführt. Es verlohnt sich nicht, über diese Jahrmarktsmusik zu einer Bänkelsängergeschichte viel Worte zu verlieren. Sie sucht und findet ihren Zweck einzig in der Zersetzung. Und darin ist sie allerdings ein Meisterwerk.

Wie bei der ersten Festwoche Bachs »Musikalisches Opfer«, so wurde diesmal an einem besonderen Abend »Gotische Musik« aufgeführt, um damit demonstrativ darzutun, welche hohe Ahnen die Neutöner für sich in Anspruch nehmen. Die in der Bearbeitung von Rudolf Ficker gebotenen Proben aus dem 12.—15. Jahrhundert gaben dem Kenner lehrreiche Einblicke in die damalige lineare Schreibweise, deren strenge Gesetzmäßigkeit zu der Willkür unserer atonalen Musik allerdings in schreiendem Gegensatz steht.

Willy Krienitz

NÜRNBERG: Das Programm zum 4. Konzert des Philharmonischen Vereins hatte Wetzelsberger hauptsächlich dem Schaffen *Hindemiths* gewidmet. Einen temperamentvollen Auftakt gab die Ouvertüre zu »Neues vom Tage«, die Wetzelsberger in ihrer neuen, konzertanten Fassung mit einer groß aufgemachten Coda an diesem Abend zur *Uraufführung* brachte. Das schmissige Stück wird sich als neuzeitliche Lustspielouvertüre schnell die Konzertsäle erobern. Hindemith hatte sich hierbei als Komponist mit seiner Konzertmusik für Blasorchester (op. 41) und als Interpret seines Bratschenkonzertes (op. 36) schnell eine begeisterte Anhängerschaft geschaffen. Das 5. Konzert desselben Vereins, das ebenfalls unter Wetzelsbergers Leitung stand, erhielt als »russischer Abend« einen mehr unterhaltsamen als sinfonischen Charakter, nicht zuletzt durch Alex. *Kipnis* als Sänger von Arien und volkstümelnden Reißern. Das Hauptwerk, Strawinskijs sinfonische Dichtung »Gesang der Nachtigall«, interessiert heute eigentlich nur noch durch sein fantastisch entwickeltes Kolorit. Das Klaviertrio Flesch, Piatigorsky, Kreutzer setzte sich im *Privatmusikverein* mit sehr fraglichem Erfolg für ein auf klangliche

Effekte berechnetes a-moll-Trio von Maurice Ravel ein, und das Kolischquartett machte das Unglaubliche möglich, Bela Bartoks 3. Streichquartett, ein sehr schwer zugängliches Werk, auswendig zu spielen, mit der ganzen Vitalität eines unverfälschten Musikantentums. Es entsprach durchaus dem Niveau dieser Vereinskonzerte, denen Nürnberg alljährlich die Bekanntschaft mit den besten Solisten und Kammermusikvereinigungen verdankt, daß man in diesem Winter auch die Fürther Geigerin Anita *Portner* mit ihrem äquivalenten Klavierpartner Walter Körner, dem vortrefflichen Organisten von St. Lorenz, zu einem Sonatenabend eingeladen hatte. Um bei dieser Gelegenheit auch der Gegenwart ihren schuldigen Tribut zu zollen, hatte die Geigerin zwischen Reger und Beethoven die Violinsonate von Honegger gestellt. Mit einer eindrucksvollen Aufführung von Mendelssohns »Elias« eröffnete der außerordentlich leistungsfähige *Nürnberger Lehrergesangverein* unter den zahlreichen Nürnberger Chorvereinigungen die übliche Reihe der Frühjahrskonzerte. *Wilhelm Matthes*

STUTTGART: Zur Erstaufführung gelangte das Oratorium »*Der Spielmann Gottes*« von *F. W. Karl*, ein Stück, das aus gutklingender, weicher Musik besteht, etwas auf mystische Wirkung absieht, aber, als Chorwerk angesehen, den großen Zug und epischen Fluß vermissen läßt. Ein Kompositionsabend von *Alfredo Cairati* galt dem Bekanntwerden eines feinen Lyrikers, der auch mit einer Violinsonate einen Beweis hervorragenden Könnens abzugeben imstande ist. Im *Orchesterverein* (Dirigent W. Rehberg) machte *Hans Brehme* durch ein Klarinettenkonzertstück auf sich aufmerksam. Es ist soviel hineinverarbeitet, daß unter dem vielen Gepäck der Komponist und schließlich auch der Hörer völlig erlahmt. Der begabte Brehme wird lernen müssen, daß es eine Entsagung für den Komponisten gibt und daß keineswegs jeder Gedanke bis aufs letzte ausgequetscht werden muß. Walter *Gieseking* zauberte die »Nächte in spanischen Gärten« herauf, wobei mit diesen Impressionen zum erstenmal der Name de Falla in den Orchesterkonzerten des Landestheaters auftauchte. Eine öffentliche Aufführung der *Hochschule für Musik* war neuer und neuester Musik gewidmet (Schönberg, Italienische und französische Klaviermusik u. s. f.). Fielen hier sehr vorteilhaft die Einzelleistungen und die

Haltung des Orchesters auf, so stellte sich das hiesige *Konservatorium* für Musik, vor allem durch seinen Chor, ein glänzendes Zeugnis aus. Eine Kantate von Paul *Groß* ist als eckig in der Form und schwerfälligen Ausdrucks in der Tonsprache sich bedienende Tonschöpfung anzusehen, aus der gleichwohl unverkennbar hervorgeht, daß sie einer geschrieben, der einen starken und bestimmten Ausdruckswillen sein eigen nennt.

Alexander Eisenmann

WIEN: Die Bekanntschaft mit neuen Kompositionen von Anton *Webern* und Arnold *Schönberg* ist den Kammerkonzerten zu danken, die *Kolisch*, *Steuermann* und ihre unerschrockenen Genossen regelmäßig veranstalten. *Weberns* neue Komposition führt den Titel »Symphonie«. Indessen, Namen und Titel sind Schall und Rauch, und so löst auch dieses Werk alle hergebrachten sinfonischen Begriffe in Schall und Rauch auf. Zwei Sätze, kurz und bündig wie alle Webern'schen Tonschöpfungen; der eine zweiteilig angelegt, der andere ein Variationensatz. Beschäftigt wird ein Klangkörper von subtilster kammermusikalischer Mischung: zwei Geigen, Bratsche, Cello, Harfe, zwei Hörner, Klarinette und Baßklarinette. Was man zu hören bekommt, ist freilich nur einem Häuflein Eingeweihter in Wahrheit zugänglich. Der profane Hörer muß sich mit flüchtigen Impressionen zufrieden geben, die da aus dem gespenstigen Reigen von Harfentupfern, Klarinettenglucksern, Geigenseufzern aufsteigen. Ihm wird auch das Notenbild mit seinen kontrapunktischen und satztechnischen Geheimnissen nicht viel mehr zu sagen haben. Da sieht er wohl, daß sich zum Beispiel die zweite Periode des Themas aus dem Variationensatz als Spiegelbild der ersten präsentiert; aber das Thema als solches wird ihm damit kaum näher gebracht, und bei aller Einsicht in die »Papierform«, in die kompositionstechnische Logik bleibt seine Erkenntnis im Grunde eine höchst platonische. Webern ist ein reiner, idealistischer Künstler, ein Besessener; sein Wahn mag Irrtum sein, im Zusammenhang der musikgeschichtlichen Entwicklung hat aber auch dieser Irrtum sein charakteristisches Plätzchen. *Schönbergs* »Suite«, op. 29, ent-

hält zweifellos die jüngere, überlegenere und bessere Musik. Dieses Werk steht ganz im Zeichen tätigen konstruktivistischen Schaffens. Es ist freudig durchsonnt und durchlüftet und hat, wenn man so sagen darf, Dur-Charakter. Gewiß, auch dieses Werk wendet sich zunächst an die Gemeinde der Eingeweihten, und die satztechnischen Künste, die es birgt, mögen noch strenger, noch komplizierter sein als bei Webern. Schönberg besitzt aber das Geheimnis — es ist das Geheimnis aller echten Meisterschaft —, auch über die enggezogenen Grenzen einer »Richtung« zu wirken und den Hörer anzusprechen. Und so fühlt man sich im Milieu dieser Suite, die mit einer prächtig rasselnden »Ouvertüre« einsetzt, »Tanzschritte«, Variationen und eine Gigue folgen läßt, trotz Atonalität und musikalischer Neusachlichkeit bald wie zu Hause. Daß das Thema der Variationen im Unschuldskleid reinster Diatonik daherkommt, mag im Sinne der Schönberg'schen Musiktheorie als besonders pikantes Exempel gelten, nebstbei wirkt es auch als Köder, an den man um so unbedenklicher anbeißen kann, als die atonalen Widerhaken in den Variationen derart angebracht sind, daß sie nicht ernstlich weh tun. — Sonst stößt der Konzertbetrieb nur sehr selten in die scharfe und dünne Luftschicht extrem moderner Musik vor. Es findet sich ja auch in vertrauteren Regionen, die nach wie vor eifrigst begangen und bearbeitet werden, immer noch sehr Bemerkenswertes. Hierher gehört das »Lied der Erinnerung« von Johanna *Müller-Hermann*, das unter *Hegers* Leitung in einem Gesellschaftskonzert zur Uraufführung gelangte. Eine oratorische Komposition großen Stils, der man nicht anmerken würde, daß eine Frau sie geschrieben hat. Mit sicherem Griff wurde ein ergreifend schönes Gedicht von Walt Whitmann zur textlichen Unterlage herangezogen. Ein zärtlicher Trauergesang auf den toten Lincoln, dessen Leiche in feierlich stillem Zug durch die Lande geführt wird, ein Gebet der Erinnerung, das den persönlichen Anlaß ins Allgemeine weitet, um sich zu einer tiefsinnigen Ode an den Erlöser Tod zu erheben ... Der Vorwurf ist gewaltig und die Fülle tondichterischer Möglichkeiten scheint verwirrend. Der Verstrikkung durch die Vielfalt lockender Einzelheiten widerstanden und eine klare, übersichtliche Disposition gefunden und festgehalten zu haben, bildet gewiß nicht den kleinsten Vorzug dieses Werkes. Auch in Hinblick auf die in Aktion gesetzten äußeren Mittel verdient das Werk ein außerordentliches genannt zu werden. Frau Müller-Hermann setzt den ganz großen oratorischen Apparat in Bewegung, das »groß' und kleine Himmelslicht«, und schaltet und waltet damit, als wäre solche Gigantenarbeit das Selbstverständlichste für zarte Frauenhände. In den Anfangsstücken, die ganz in Lyrik und Stimmungsmalerei verharren, schlägt gelegentlich noch ein schwerfälliger und verlegener Ton mit durch. Mit der dritten Strophe, die schwungvoll und pathetisch ausholt — Trauermarsch — gewinnt die Komposition auch an innerer Kraft, um gewappnet zu sein für die imponierenden Steigerungen, mit welchen das Finale des ersten Teils kulminiert. Einzelne Motive aus der amerikanischen Nationalhymne finden hier dankbare Verwendung. Der zweite Teil zieht in reichem Maße musikalisch folkloristisches Gut heran. Die kunstvoll verarbeiteten Indianerweisen bilden eine wertvolle Bereicherung des respektablen Werkes. *Heinrich Kralik*

WIESBADEN: Unter den Erstaufführungen der Kurhaus-Zyklus-Konzerte *(Carl Schuricht)* fesselte vor allem »Der Dybuk«, Vorspiel für Orchester von *Bernhard Sekles:* einem denkbar einfachen Grundmotiv entströmt ein Klangmythos, dessen extatische Mystik den Wesenskern der Habima-Legende restlos enthüllt. Im Programm sich unmittelbar anschließend ergaben *Jan van Gilses* »3 Tanzskizzen für Klavier und kleines Orchester« eine seltsame Nachbarschaft: daß *Elly Ney* Bravour und Temperament hierfür einsetzte, entschied den äußerlichen Erfolg. *Mussorgskijs* »Bilder aus einer Ausstellung« deren pianistische Leuchtkraft bereits mehr als ein halbes Jahrhundert ungeschwächt überdauert, ertönten wirkungsvoll intensiviert in einer Orchester-Bearbeitung von *Leo Funtek; Riccardo Pick-Mangiagallis* »Sortilegi«, sinfonische Dichtung für Klavier und Orchester, erwuchs unter den Meisterhänden von *Wilhelm Backhaus* zu einem plastischen Gleichnis orientalischen Zauberspuks. — Eine slawisch orientierte Vortragsfolge der Staatskapelle unter *Erich Böhlke* brachte u. a. erstmalig mit *Josip Slavenskis* »Balkanophonia für großes Orchester« eine Sammlung von Gesängen und Tänzen des Balkan in moderner Instrumentation: recht einprägsam im Rhythmus, jedoch musikalisch ohne besonderen Eigenwert.

Emil Höchster

* K R I T I K *

BÜCHER

ROMAIN ROLLAND: *Beethovens Meisterjahre.* Von der Eroica bis zur Appassionata. Mit 29 Bildtafeln und einem Faksimile. Insel-Verlag in Leipzig.

Dieser Band — in Frankreich zu Anfang des vorigen Jahres unter dem Titel »Beethoven, Les grandes époques créatrices, De l'Héroique à l'Appassionata« erschienen — wird manchen überraschen, der Rolland als Beethovenschriftsteller etwa nur aus seinem kleinen Buche vom Jahre 1903 kennt. Vor allem wird er feststellen, daß der Verfasser sich inzwischen selbst stark zum Beethovenforscher entwikkelt hat. Rolland hat sich nicht nur mit den wichtigsten Quellenschriften genau vertraut gemacht und sie auf seine Weise sorgfältig verarbeitet, sondern auch verschiedene eigene Forschungen über wichtige Tatsachen und Ereignisse aus dem Leben des Meisters angestellt. Vor allem hat er sich im Verein mit dem Pariser Mediziner Dr. Marage auf Untersuchungen über die Ertaubung des Meisters eingelassen, die — im Gegensatz zu Frimmel, der Otosclerose annahm — auf eine Labyrintherkrankung zurückgeführt wird. Ferner auf eigene genaue Forschungen über die Schwestern Brunsvik (Therese Brunsvik und Josephine Deym, geb. Brunsvik); dabei ist er einem bisher noch unbekannten ausführlichen Tagebuche Therese Brunsviks auf die Spur gekommen. Schon im vorliegenden Band verwertet er davon einen kleinen Teil; weitere Aufschlüsse werden ein paar später folgende Bände bringen. Auch die erstaunlich vielen Anmerkungen des Buches lassen den Schluß zu, daß Rolland diesmal schwer wissenschaftlich genommen werden will.

Wichtiger aber als die Aufdeckung richtiger Erkenntnisse über Beethovens Leben ist ihm die Darstellung des Werkes, und zwar der Höhepunkte seines Schaffens, als die er für die ersten Jahre des neuen Jahrhunderts die Eroica, die Appassionata und die Leonore (Fidelio) erachtet. Dem Genius bei seiner geheimnisvollen Arbeit zuzusehen, ist sein Hauptbestreben. Dazu zieht er vor allem die erhaltenen Skizzen des Meisters heran, befragt aber neben seinem Musikgefühl häufig auch die zeitgenössische Überlieferung. Am eingehendsten beschäftigt er sich mit der Eroica, die ihm einen so großen Fortschritt gegen die früheren Werke bedeutet, wie ihn der Meister später auf einmal nie wieder gemacht habe, und mit der Leonore. Vor der Betrachtung der Appassionata zeigt er den Weg, den der Tondichter als Sonatenschöpfer bis dorthin gegangen war. Mit eigentlichen formalen Analysen will Rolland nichts zu schaffen haben; daß aber gegen seine musikalisch-technische Betrachtungsweise gelegentlich ein Einwand erhoben werden kann, sei nebenbei vermerkt.

Noch könnte mich das letzte große Kapitel des Bandes, das von den Schwestern Brunsvik handelt, zu ausführlicheren Bemerkungen reizen. Hier sei nur so viel gesagt: Aus dem von Rolland neu aufgefundenen Tagebuche Therese Brunsviks ist zu schließen, daß die Zuneigung Beethovens zu ihrer Schwester Josephine doch ernster war, als man nach früheren Mitteilungen Hevesys und La Maras zu denken berechtigt war. Die »unsterbliche Geliebte« war Josephine trotzdem nicht; denn diese Beziehungen fallen in die Mitte des Jahrzehntes, wovon das Buch Rollands handelt, wogegen der Brief an die »unsterbliche Geliebte«, was längst bestimmt erwiesen ist, in das Jahr 1812 gehört. Nun hält es Rolland aber wieder nicht völlig für ausgeschlossen, daß Therese Brunsvik als Geliebte für 1812 in Frage kommen konnte, und zwar, soweit zu sehen, nicht gerade aus sicheren Schriftstücken heraus, die den Beweis einer solchen Zuneigung erbrächten, sondern aus Papieren, die ihn zu der Annahme führen, »daß Therese wohl zu der Zeit und an dem Ort, die sich aus dem Brief an die ‚unsterbliche Geliebte' zu ergeben scheinen, mit Beethoven zusammengetroffen sein könnte und auch in einem erhöhten Augenblick leidenschaftlichen Nachgebens den Sturm der Gefühle in ihm wachgerufen haben mag, von dem der herrliche Brief widerklingt ...“ (S. 369/70). Gegen eine solche Annahme wäre zu fragen: Weshalb nur hat sich dann Therese gegen alle Welt und gegen ihr Tagebuch von ihrer Liebe zu dem Tondichter so gänzlich ausgeschwiegen, weshalb ist nichts in dem ganzen Familienbriefwechsel darüber zu finden, wo wir doch beispielsweise aus diesen Quellen allerhand über Beethovens Beziehungen zu ihrer Schwester wissen und sogar über ihre Liebe zu einem italienischen Grafen, die — nach ihrem eigenen Ausspruch — ihr Herz verzehrt habe? Nachdem Therese Brunsvik von La Mara, die erst mit allen Fasern ihres Herzens an der Legende hing, selbst aus der Reihe der Anwärterinnen auf Beethovens große Leiden-

schaft ausgeschieden worden ist, müßte einer schon mit ganz sicheren Beweisen anfahren können, bevor sie wieder an jene Stelle rücken dürfte.

Auf jeder Seite von Rollands neuem Beethovenbuche blickt man wieder in das Antlitz eines Dichters, aber eines Dichters, der auch der Wissenschaft ganz gerecht werden möchte. Es wird zwar viele geben, die seine Art nicht mögen. Besonders die unbedingten Gegner romantischer Darstellungsweise werden seiner überschwenglichen poetischen Werkdeutung nicht grün sein. Aber wenn er sich auch manchenorts der berühmten allgemeinen Wendungen vom Helden, Kampf und Sieg bedient, so stehen ihnen doch ungezählte Stellen gegenüber, die von wahrhaft reicher innerer Schau schönes Zeugnis ablegen.

Der Inselverlag hat den Band in dem von ihm seit je gepflegten geschmackvollen und gediegenen Gewand herausgebracht. Der reiche Bildschmuck wurde aus der französischen Erstausgabe übernommen. Es befindet sich darunter auch Lampis Bild Therese Brunsviks, jedoch nicht die Wiedergabe der im Bonner Beethovenhause aufbewahrten Kopie, sondern die der technisch viel besseren Urfassung, die sich im Schlosse Korompa, dem ungarischen Stammsitze der Brunsviks, befindet. Ferner das ganze Heiligenstädter Testament, das nun freilich nicht, wie kürzlich in der Tagespresse verlautete, die erste Nachbildung des Schriftstückes darstellt. Diese war vielmehr zuerst in der »Musik« I/12, darauf in dem von Schuster & Loeffler im Jahre 1909 herausgegebenen Beethoven-Kalender enthalten. Die gute Übersetzung des Buches verdankt man Th. Mutzenbecher. *Max Unger*

KURT SINGER: *Musik und Charakter*. Universal-Edition Wien-Leipzig.

In kurzen Worten etwas einigermaßen Erschöpfendes über diesen schmalen Band, der in konzentriertester Form eine Überfülle von »Gedanken zur Gegenwartskrise der Musik« uns entgegenträgt, auszusagen, ist schlechterdings unmöglich. Der Verfasser hat wie selten einer das Rüstzeug, Wesentliches und Begründetes zum Thema zu sagen, vereint er in sich doch den Künstler und den Arzt, den Meister der psychologischen Sonde und den mit Feder und Battuta tätigen musikalischen Führer, den mitten im Leben der Gegenwart hingegebenen Praktiker des Opernbetriebs und den Romantiker des Herzens, mit der wachen Sehnsucht, aber auch dem zuversichtlichen Glauben des Idealisten. Singer sieht die Zukunft der Musik mit den Augen des Sozialisten, und zwar nicht des nur durch das Parteibuch abgestempelten, sondern des Sozialisten aus überzeugtem Glauben an die ungeheuren und ungeweckten kulturellen Möglichkeiten des Proletariats. Ins einzelne zu gehen ist, wie gesagt, unmöglich, dazu steht viel zu viel Beherzigenswertes und Wertvolles dicht gedrängt auf diesen wenig mehr als hundert Seiten. Singers Schrift sollte unter allen, die die Gegenwart und die Zukunft der Musik angeht, unter ausübenden und schaffenden Künstlern, unter Fachlehrern und Jugendbildnern, nicht weniger aber unter den Scharen des Publikums in Massen verbreitet werden. Sie könnte und sollte alarmierend wirken. Und diese Wirkung wünschen wir ihr und damit unserer Kunst. *Ludwig K. Mayer*

GESCHICHTE DER MUSIK IN BILDERN. Unter Mitwirkung von *Robert Haas* und *Hans Schnoor* nebst anderen Fachgenossen herausgegeben von *Georg Kinsky*. Mit 1560 Abbildungen und einer farbigen Tafel. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das sachlich klare Vorwort des Herausgebers und die kluge Einführung Wilhelm Hitzigs müßte man in vollem Wortlaut hersetzen, um das System und die Methodik anschaulich zu machen, die für die Gestaltung dieses Bilderatlas die Grundlagen bildeten. Mehr als Vorwort und Einführung weist der stattliche Band als Text nicht auf. Es sprechen aus ihm nur die stummen Bilder, die als »Beispiele und Belege« alles selbst ausdrücken sollen. Aber es gibt noch einen Aufklärungsapparat: die Bemerkungen, die zu jedem Stück das Wissensnotwendigste in präziser Kürze beisteuern. Dadurch rundet sich dieser Atlas zu einem Geschichtswerk, das man um so freudiger bewillkommnet, als der 1911 bei Schuster & Loeffler erschienene »Bilderatlas zur Musikgeschichte von Bach bis Strauß« längst vergriffen ist. Legte dieses Bilderwerk den Ton auf die letzten 350 Jahre der Musikentwicklung, suchte es in seiner populären Haltung Sinn und Wesen vornehmlich durch die Herausarbeitung ikonographischer Motivfülle zu charakterisieren, so greift die »Geschichte der Musik in Bildern« als Dokument des Gelehrtenfleißes bis ins Jahr 2500 vor Christi zurück und legt auf die vergangenen Zeiten den Hauptnachdruck. Der Moderne wird wenig Luftraum gegönnt;

man sieht Bildnisse und Handschriften von nur 18 lebenden Tondichtern und Nachschaffenden. Strawinskij bildet den Exodus. Der Entschluß zu dieser Verknappung wird in der Einführung begründet. Hat man sich mit diesem Mangel, der vielleicht ein Vorzug ist, abgefunden, so wird man sich mit angeregtester Teilnahme in diese Galerie versenken, die den flüchtig Durchblätternden bald zu einem sorgfältig Betrachtenden macht, der, einmal an den Schluß gelangt, den Band gleich wieder von vorn an vornimmt, um diese Prozedur mehrmals zu wiederholen. 1560 Abbildungen sind hier, tadellos gedruckt, vereinigt, und es ist besonders rühmenswert, daß der größte Teil der Objekte eigens photographiert und daß fast durchgängig ein einheitliches Format für die Druckstöcke innegehalten wurde. Außerordentliche Beihilfe leistete die bildende Kunst und das alte Musikinstrument; beide lernt man hier fast lückenlos kennen. Mittelalter, Renaissance und Barock präsentieren ihre besten Stücke. Es ist den entlegensten Quellen nachgegangen worden. So hat der Stab wissenschaftlicher Helfer eine Sammlung zustande gebracht, deren Reichtum imponiert. Die Aufteilung des Stoffes und der Geist der Gruppierung, die sich in ihren Feinheiten erst dem ernsthaft Studierenden erschließen, verpflichten jeden historisch Gerichteten unter den Musikfreunden zur Dankbarkeit.

Ferdinand Fleischer

HANS GAARTZ: *Hilf dir selbst.* Eine Harmonie- und Formenlehre für den Musikliebhaber zum Selbstunterricht. Verlag: E. Klett, Stuttgart 1929.

Eine wohlgelungene Lehre der musikalischen Elemente, und zwar in einer Form, wie sie sich vor allem an den Laien wendet. Im ersten Teil werden die Grundzüge der Harmonik anschaulich entwickelt, unter besonderer Betonung der Lehre von der Kadenz und mit kurzer Erläuterung von Begriffen wie »Verwandtschaft«, »Modulation« usw. Der zweite Teil, den ersten noch ergänzend, bringt außerdem das Wesentliche der elementaren Formenlehre, und zwar an der Hand sorgfältiger Analysen einiger — »Etudes enfantines« von Lemoine und »Übungsstücke« von Czerny, welche in einem gesonderten Anhang beigegeben sind. Die Wahl solcher »Literatur« muß zunächst verwundern, und man fragt sich, ob denn nicht künstlerisch wertvollerer Stoff, selbst für Anfänger, zu finden gewesen wäre; trotzdem ist die Art, wie hier »Wechselnoten«, »Durchgänge«, »Motiv«, »Thema«, »Molltonart«, »Umkehrung«, »Kontrapunkt«, »Liedform« usw. dem unkundigen Leser nähergebracht werden, vielfach vorbildlich, wobei lediglich die eingestreuten »Merksätze« bisweilen etwas gar zu populär geraten sind. Ausgezeichnet dagegen ist fast durchweg die Auswahl der Noten- und Literaturbeispiele, welche sich in großer Reichhaltigkeit auch durch das ganze Buch ziehen und sicher am meisten beitragen, den angehenden Kunstjünger zu jenem »theoretischen Bewußtsein« zu erziehen, welches der musikalischen Ausübung erst Sinn und Sicherheit gibt und welches das Intuitiv-Schöpferische keineswegs zu ertöten braucht, wie man dies so oft von der »Theorie« fürchtet.

F. Müller-Rehrmann

DOROTHY CARUSO und TORRANCE GODDARD: *Das Leben Enrico Carusos.* Paul Aretz Verlag, Dresden.

Carusos Gattin, die Gefährtin seiner letzten Lebensjahre, und ihre Schwester legen hier ihre Erinnerungen an den unvergeßlichen Sänger Caruso nieder. Es ist ein typisch amerikanisches Buch geworden, geschrieben von zwei typischen Amerikanerinnen. Das Äußere und Äußerliche an Caruso und seinem Leben dominiert nicht nur in diesen Schilderungen, es bildet deren ausschließlichen Stoff. Immerhin hat aber, wer will, die Möglichkeit, sich daraus ein Bild auch von der Menschlichkeit Carusos zu bilden, dessen endliches Geschick selbst aus dieser primitiven Darstellung erschütternd wirkt, dessen Charakter uns sogar noch durch die Brille dieser zwei Frauen, die ihn in seinem Wesentlichen sicher nie verstanden haben, liebenswert erscheint. So gut wie nichts erfahren wir über Caruso als Künstler. Was hätte uns eine Frau, die ihn als Menschen und als Künstler ganz ermessen hätte, über ihn wohl sagen können! Die deutsche Übertragung Else von Werkmanns ist keine Meisterleistung. Alles in allem: das Buch ist mehr eine Kuriosität denn ein Dokument. Schade!

Ludwig K. Mayer

OTTO BRILL: *Die Kinderstimme.* Unbekannte Entwicklungsmöglichkeiten auf Grund neuester Forschungen. Verlag: Walter Göritz, Berlin-Charlottenburg.

Der Verfasser geht von dem gesunden Gedanken aus, daß die Stimme des Kindes durch den Gesang in der Schule verbraucht wird.

Verläßt das Kind die Anstalt, so wird seine Stimme in künstlerischem Sinn kaum mehr ausbildungsfähig sein. (Nehmen wir dies als Tatsache hin, obwohl gefragt werden muß, warum die zur Bedeutung gelangten Sänger und Sängerinnen, die doch wohl alle eine Schule besuchten und am Gesang teilnahmen, keinen Schaden an ihrer Stimme erlitten haben.) Brill macht Vorschläge, die auf eine Reform dergestalt hinzielen, daß die Kinder erst nach dem 12. Lebensjahr am allgemeinen Gesang teilnehmen dürfen, und er propagiert ein Studium des Tons, das die Schulung der Kinder wie für Erwachsene vorsieht. In dem Abschnitt über den Stimmwechsel findet sich mancher glückliche Gedanke von praktischer Bedeutung, der erkennen läßt, daß Brills Reformideen die Kenntnisse eines bewährten Stimmbildners zugrunde liegen. Die Forschung Paul Bruns' hinsichtlich der »Minimalluft« geben seinen Ausführungen die Basis. Das kleine, an Anregungen reiche Buch wird die Behörden, an die sich der Verfasser mit seinem Schlußwort wendet, ernstlich beschäftigen. *Fritz Wendhausen*

KULTUR UND SCHALLPLATTE: *Katalog der Carl Lindström A. G.*, Kultur-Abt., Berlin.
Dieses Handbuch ist für die Plattenanschaffung ein vortrefflicher und nützlicher Ratgeber. Demjenigen, der tiefere Einblicke in die Pläne der Aufnahmeleiter zu gewinnen trachtet, verschafft es, neben seiner Bedeutung für die Statistik, einen Überblick über ein Produktionsquantum und einen Produktionswillen, dem Achtung und Dankbarkeit gebührt. Felix Günther und Herbert Fleischer haben auf Veranlassung *Ludwig Kochs*, des Leiters der Kulturabteilung dieses Konzerns, den Fundus der Gesamtleistungen der Columbia, Parlophon, Odeon und Homocord gesichtet und alle diejenigen Platten übersichtlich gruppiert, die als kulturell wertvoll anzusehen sind. Müssen wir es uns versagen, die Künstler zu nennen, die auf den 96 Seiten paradieren — sehr viele der klangvollsten Namen müßten genannt werden! — so sei an dieser Stelle der Tondichter gedacht, denen dieses lebendige Plattenmuseum seine Existenz verdankt. Die Hauptzahl der Titel stammt von *Wagner* (146), *Verdi* (123) und *Schubert* (106). Puccini (83), Mozart (82) nähern sich der Hundertgrenze. Beethoven ist mit 63, Chopin mit 54 Aufnahmen ausgezeichnet. Bei Rossini zählt man 41, bei Gounod 40, bei Debussy 37, bei Bach 36, bei Grieg 33 Titel. Unter der Zahl 30 bleiben Brahms, Dvorak, Liszt, Mendelssohn, Schumann, Johann Strauß und Tschaikowskij. Merkwürdigerweise sind von Hugo Wolf bisher nur zwei, von Bruckner gar nur ein Werk aufgenommen worden. Hier gilt es vieles nachzuholen! Unter den Lebenden spielt nach Richard Strauß die erste Geige Strawinskij; ihm schließen sich Milhaud, Poulenc, Ravel, Honegger, de Falla, Krenek und Weill nur zögernd an.
Felix Roeper

HANSJÜRGEN WILLE: *Harald Kreutzberg, Yvonne Georgi*. Mit 23 Tafeln. Verlag: Erich Weibezahl, Leipzig.
Den Monographien über die heutigen Koryphäen der Tanzkunst schließt sich diese sehr beachtliche und gut geschriebene Studie über ein Tänzerpaar an, das in kurzer Zeit zu den Sternen erster Ordnung aufgerückt ist. Der Verfasser bekennt, daß die Stellung beider Künstler schwer zu umschreiben sei. »Sie als Produkt einer Gruppe, einer Bewegung, einer bestimmten tänzerischen Richtung oder Pädagogik ausgeben zu wollen, hieße ihr Wesen und das Einmalige ihrer Kunst leugnen.« Wille erzählt die Laufbahn beider. *Kreutzberg:* 1902 geboren. Wunderkind. Auftreten in Kinderrollen und Märchenstücken. Modezeichner. Schüler der Mary Wigman. Max Terpis entdeckt ihn. Hannover. Berlin (1923). Reinhardt gewinnt ihn für die Salzburger Festspiele. Francesco von Mendelssohn führt ihn mit Yvonne Georgi, damals Ballettmeisterin in Hannover, zusammen. Größte Erfolge in New York. — Die *Georgi:* In Leipzig aufgewachsen. Musikalisch. Im Hause Arthur Nikischs wird ihre Tanzbefähigung entdeckt. Erste Ausbildung in der Dalcrozeschule. Bei Mary Wigman. Erstes Auftreten in Leipzig (1923). Erstes Theaterengagement in Münster. Ballettmeisterin in Gera. Hannover.
Es folgt eine Aufzählung der Tanzstücke: ein reiches Repertoire. Eine Sonderstudie Willes gilt dem »Tanz und Theater«. Den Abschluß bilden neben einem die »Philosophie des Tanzes« streifenden Deutungsversuch und einem Hinweis auf *Friedrich Wilckens*, den musikalischen Adjutanten, der zugleich vorzüglicher Pianist und Komponist ist, 22 Tafeln mit Abbildungen der bemerkenswertesten Stellungen und Tanzszenen. Das empfehlenswerte Buch erfreut sich einer gediegenen Ausstattung. *Max Fehling*

HANS EHINGER: *Friedrich Rochlitz als Musikschriftsteller.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Neuere Veröffentlichungen über Rochlitzens Beziehungen zu Goethe und Spohr, über seine Stellung in der Romantik, leiten zu dieser Gesamtwürdigung des Vielseitigen über. Sie bringt nach kurzer Schilderung des Lebens und der weitverzweigten Beziehungen Rochlitzens als ersten Hauptabschnitt seine Stellung zur »Allgemeinen musikalischen Zeitung«, der als eine Ergänzung zu dem entsprechenden Kapitel in O. von Hases »Gedenkschrift« anzusehen ist. Unter den Arbeiten selbst finden »Für Freunde der Tonkunst« und »Sammlung vorzüglicher Gesangstücke« die eingehendste Würdigung. Der zweite Teil mündet nach der Schilderung von Rochlitzens Stellung zu einzelnen Komponisten von Dufay bis zum jungen Wagner in drei synthetische Abschnitte über den Historiker, den Kritiker und den Ästhetiker aus. Der Verfasser vermeidet hier mit Recht alle Schönfärberei einem Schriftsteller gegenüber, der alles andere als ein »Historiker« gewesen ist. Seine kritischen Verdienste jedoch durch sein schönes Wort: »Wahre Kritik hält sich mehr bey den Vortrefflichkeiten als bey etwannigen kleinen Unvollkommenheiten auf, sucht die verborgenen Schönheiten der Werke aufzufinden und stellt der Welt Dinge zur Betrachtung auf, welche auch wirklich beachtenswert sind«, abschließend zu überleuchten und anzuerkennen liegt Grund genug vor. Den Ästhetiker stellt der Verfasser zwischen verblühende Aufklärung und junge Romantik. In der Tat war Rochlitz ein Schriftsteller, der ebensowohl noch der Affektenlehre zu huldigen verstand, wie er anderseits aber auch in Nägelis Art das Anschauungsmäßige über das Gefühlsmäßige zu stellen vermochte.

Ernst Bücken

PAUL LOHMANN: *Die sängerische Einstellung.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Diese vier »Stimmbildungsvorträge«, bevorwortet von Franziska Martienßen, wenden sich nicht an den angehenden Scholaren der Singkunst. Sie setzen schon die völlige Vertrautheit mit der Materie voraus. Der Verfasser weiß, daß in der Gesangskunst leider nicht alle Wege nach Rom führen, sondern für jeden nur ein einziger; und nicht für jeden der gleiche, sondern für fast jeden ein anderer. Da ist es nun ein dankens- und lobenswertes Beginnen, wenn einer, der den Weg erfolgreich zurückgelegt hat, andern seine eigenen Erfahrungen übermittelt. Wenn irgendwo das alte Volkswort »Probieren geht über Studieren« zutrifft, so beim verantwortungsbewußten Stimmbildner: die Empirie geht über die Theorie. Die Gesangskunst ist die Mutter der Stimmwissenschaft und wird immer ihre Führerin und Beraterin bleiben müssen. Die Erfolge der vielgepriesenen und viel zu viel *an*gepriesenen »altitalienischen Methode« (von der man übrigens gerade in Italien kaum je reden hört!) beruhten bekanntlich zu hundert Prozent auf traditioneller Empirie, und es ist der große Vorzug der Lohmannschen Vorträge, die ja aus der eigenen Sänger- und Lehrpraxis des Verfassers herauswuchsen, daß auch sie sich auf rein empirischer Grundlage aufbauen. *Lohmann* zieht aus den Beobachtungen, die er an sich und seinen Schülern gemacht, die folgerichtigen Schlüsse, formuliert sie in sehr glücklicher Weise und macht hierdurch sein Büchlein zu einer erfreulichen Fundgrube nutzbringender Aufklärung und Anregung für Sänger und Stimmbildner. Ob sich nicht für die zweite Auflage ein sprachlich glücklicherer Titel finden ließe?

Fr. Beda Stubenvoll

MUSIKALIEN

FRANZ SCHMIDT: *Zweites Streich-Quartett.* Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Dieser durch seine Oper »Notre Dame« und seine 2. Sinfonie in Es besonders vorteilhaft bekanntgewordene Tonsetzer (geb. 1874) hat, obwohl er als Violoncellist viel Quartett gespielt hat, erst 1926 sein erstes Streichquartett veröffentlicht. Ihm hat er, der sehr langsam schafft, bereits jetzt das zweite folgen lassen. Auch dieses zeigt ihn als meisterlichen Beherrscher der klassischen Formen und als einen kühnen Harmoniker; wenngleich er noch an der Tonalität festhält, wechselt er doch ungemein oft die Tonart und stellt dadurch recht hohe Ansprüche betreffs Reinheit der Intonation. Auch verlangt er sehr viel Feingefühl in der Herausarbeitung der Stimmführung, besonders im ersten Satz. Aber das Werk lohnt längere liebevolle Arbeit. Vor allem verlangt diese sein erster Satz, der überwiegend molto tranquillo zu spielen ist. Sein Hauptthema hat Ländlercharakter; das zweite erscheint zunächst vielleicht zu wenig gegensätzlich. Besonders liebenswürdig wirkt die aus dem

Haupt- und einem Nebengedanken gewonnene Coda. Das vornehme, echtromantische Hauptthema des Adagios, das Liedform hat, wirkt sofort fesselnd; besonders hübsch macht sich seine Umspielung bei der Wiederholung am Schluß. Trauermarschartig ist der fugiert eintretende Mittelteil. In Beethovenscher Art ist das geistvolle Scherzo, dessen Gesangsthema recht reizvoll umspielt ist. Sein verhältnismäßig kurzer Mittelteil, ein Andante molto tranquillo, ist melodisch von besonderem Reiz. Sehr wirkungsvoll ist der dabei alle Finessen des Kontrapunkts verwendende Schlußsatz. Sein Hauptthema ist besonders scharf profiliert und urgesund; letzteres gilt auch von dem Gesangsthema. Ungern nimmt man von diesem Finale Abschied.

Wilhelm Altmann

ERNST PEPPING: *Choral-Suite.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Man kann geradezu entzückt darüber sein, daß die polyphone Bewegung allmählich so überraschend gekonnte a-cappella-Kunst herausstellt, die aus einem tiefsten Begreifen des Wesens aller Polyphonie geboren ist und bei allem Rückwärtsschauen doch die Verwurzelung in unserer Zeit, in unserem Wohl und Wehe sucht. Pepping hat hier sieben Choralbearbeitungen zusammengestellt, die einen festen, musikalisch wie reinbegrifflich-inhaltlich, logischen Zusammenhang und Fortgang haben. Sie fordern alle möglichen Besetzungen, vom kleinen dreistimmigen Chor bis zum großen zwölfstimmigen, und dürften in ihrer sauberen und dabei doch so herben Art alle Freunde chorischer Polyphonie, und der heutigen besonders, begeistern.

Siegfried Günther

MELCHIOR VULPIUS: *»Von der Geburt Jesu Christi«*, Bittgesänge und Loblieder auf Weihnachten zu vier und fünf Stimmen, neu herausgegeben durch *Reinhold Heyden.* Verlag: Adolph Nagel, Hannover.

Die vorliegende Veröffentlichung stellt im wesentlichen einen Neudruck des Abschnittes »Von der Geburt Jesu Christi« aus dem im Jahre 1609 erschienenen mehrstimmigen Gesangbuch des Weimarer Kantors und Musikpädagogen Melchior Vulpius dar. Die Notwendigkeit solchen Neudrucks kann ich nicht einsehen, auch wenn man Vulpius einen wichtigen Platz in der Geschichte der Choralbearbeitungen einräumen wollte; denn eine praktische Ausgabe darf sich nicht durch die historische Bedeutsamkeit, sondern allein durch die lebendige künstlerische Kraft ihres Objektes rechtfertigen. Wir sind an zu großartige Leistungen auf dem Gebiet der mehrstimmigen Choralbearbeitung gewöhnt, um an Vulpius' primitiven Erzeugnissen *unmittelbare* Freude zu haben. Besonders störend wirkt die häufige Stimmkreuzung von Sopran und Alt. Sie verwischt die melodische Linie des Chorals und macht aus manchen Bearbeitungen physiognomielose Akkordfolgen.

Kurt Westphal

ALEXANDER TANSMAN: *Sonate Nr. 2.* Für Klavier. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Ein virtuoses Werk mit einem gesunden musikalischen Kern. Tansmann ist zweifellos ein beachtenswerter Könner; er »bräuchte« garnicht eine so verkrampfte Musik wie diese Galasonate zu schreiben. Wozu das Schwelgen in bizarren Mischklängen und gewaltsam disharmonischen Stimmführungen? Wirklich; der Komponist hätte das gar nicht nötig; er ist sehr viel begabter, als er selbst anzunehmen scheint.

Richard H. Stein

B. LEOPOLD: *Neun Capricen für Violino solo.* Verlag: Edition Continental, Prag.

Ein Etüdenwerk, das zu den besten Erscheinungen der letzten Zeit zählt, vielleicht seit Spierings Künstler-Etüden (1908) das beste ist. Obwohl der kompositorische Wert der neun Capricen auch nicht der gleiche ist, so zeigen sie doch durchaus gute thematische Erfindung und eine natürliche geigerische Brillanz. Sie dürften sich zwischen Dont op. 35 und die Paganinischen Capricen mit Vorteil einreihen lassen und auch eine gute Vorbereitung für die Bachschen und Regerschen Solosonaten abgeben. Nr. 1, 6 und 9 eignen sich zum Konzertvortrag, so daß sich ausfeilende Arbeit lohnen würde. Schade, daß einzelne Stellen mit übertriebenen Spannungen die Verwendungsmöglichkeit beschränken.

Hugo Seling

BÉLA BARTÓK: *II. Rhapsodie für Violine und Klavier.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Der Anteil der beiden Instrumente an diesem Werke scheidet sich insofern scharf, als die Violine sich streng an die beiden Volkstänze hält, die dem Werke zugrunde liegen, während das Klavier durch Vervielfältigung, Unterteilung, thematische Durchführung bei aller Leiterfremdheit doch einen Untergrund schafft, der bei konzertmäßiger Aufführung, ohne das visuell-räumliche Moment, unentbehrlich erscheint. Die beiden Tänze stehen

in denkbar großem Gegensatze zueinander: auf den unendlich traurigen »lassu«, in dessen klagend gedehnten, leittonlos schwebenden Sequenzverkettungen sich die Weite der Pußta auftut, folgt der feurig-beschwingte »fricc«, zugleich ein glänzendes Virtuosenstück mit Lagenwechsel, Doppelgriffen und allen Schikanen. Die ebenfalls vorhandene Fassung für Orchester mit ihrer ohne Zweifel sehr bezeichnenden Farbgebung (waren nicht wenigstens Andeutungen der Besetzung möglich?) ist sicher vorzuziehen.

Hans Kuznitzky

HERMANN DURRA: *Sonate in g-moll* (An Rembrandt.) Für Klavier. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Wenn man das Werk nur liest, so erscheint es etwas überladen, vielleicht auch ein wenig verschwommen. Hat man es aber gespielt, schlecht und recht zunächst, denn es ist sehr, sehr schwer, so kann man sich nicht mehr von ihm trennen, bis es sich entschleiert und seine fast unwirkliche, fast mystische Schönheit offenbart hat. Diese Sonate ist meisterlich im Technischen, tief und bedeutend in der Erfindung, ganz herrlich in der Verknüpfung der melodischen Fäden wie in der sehr subtilen harmonischen Gestaltung. Ihre Innerlichkeit wirkt beglückend; aber schöner noch ist die stille Feierlichkeit, die sie ausstrahlt. Sie zeigt auch Kraft und Leidenschaft, jedoch gebändigt, verhalten, ohne billige Entladungen. Zuweilen möchte man wünschen, daß sich der Gesang breiter entfalte, daß er freier ausströme. Aber dadurch würde vielleicht die Herbheit und Keuschheit des Werkes zerstört. Nur selten brechen die gesammelten Energien alle Widerstände, dann aber elementar, alles mitreißend. Die äußere Wirkung wird leider durch allzu viele kleine Pausen, durch allzu viele Einschnitte beeinträchtigt. Freilich, der ekstatische Künstler vermag sich nicht so glatt und fließend zu äußern wie der kühle Formalist. Wer nicht zwischen den Zeilen lesen, wer nicht die Pausen mithören kann, der hat nicht Phantasie genug, um sich in ein Kunstwerk einzufühlen und so seinen tieferen Sinn wie seine innere Schönheit zu erkennen.

Richard H. Stein

JOHANN SAMUEL BEYER (1669—1744): *Weihnachtskantate für Sopran- oder Tenorsolo, gemischten Chor (Soloquartett), Streichinstrumente und Orgel oder Klavier.* Herausgegeben und bearbeitet von *Richard Fricke.* Verlag: Adolph Nagel, Hannover.

Diese kleine Kantate, die nur aus einer Arie mit Instrumenten und dem obligaten Choral besteht, ist ein ganz wunderhübsches Werkchen, von so reifer melodischer Anmut erfüllt, daß man es eher einem Italiener denn einem Deutschen zuschreiben möchte. Schade, daß der Herausgeber, dem man im übrigen für diese Ausgabe nur danken kann, in seiner Vorbemerkung keinerlei Angaben über Beyers Lebens- und Lehrgang macht. Sie wären für den Historiker im Hinblick auf diese Kantate sicher nicht uninteressant. Das Werk selbst ist so einfach, daß es von jedem Liebhaberkreis aufgeführt werden kann. Es stellt gar keine Anforderungen, weder technisch noch auch musikalisch, da der Satz in seiner klaren Gliederung (T D D T) sofort überschaubar ist. Amüsant wirkt auch hier die in dieser Zeit häufig in der Kadenz vorkommende Sekundparallele, die sich aus der Gleichzeitigkeit von Vorausnahme und Vorhaltsauflösung erklärt. Überraschend ist das h im 26. Takt; es bringt in die sehr weich und schmiegsam geführten melodischen Linien eine sonst nicht vorhandene Härte. *Kurt Westphal*

SIGFRID KARG-ELERT: *op. 153, 25 Capricen und Sonate für Saxophon solo.* Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Dieser bekannte Tonsetzer, der immer eine Vorliebe für Blasinstrumente gehabt hat, ist schon für das Saxophon eingetreten, ehe dieses durch die Jazzmusik volkstümlich geworden war; er will es durch das vorliegende Werk wieder auf seine ursprüngliche Verwendung in der Konzert- und Opernmusik (man denke nur an Bizets L'Arlésienne) hinweisen. Seine Capricen sind durchweg kleine Vortragsstücke, die zum Teil alte Kirchentonarten und auch Formen der alten Suite verwenden. Während mir die Ciaconna Nr. 12 durchaus dem alten Stil Rechnung zu tragen scheint, dürfte dieser in der Corrente Nr. 4 und wohl auch in der Giga Nr. 5 mindestens sehr frei gehandhabt sein. Auch moderne Tanzstücke sind geboten. Die Schwierigkeiten liegen häufig am meisten im Rhythmus, in den Tonarten und in der Atemführung. Die angehängte, für Alt-Saxophon geschriebene viersätzige Sonate ist ausdrücklich als atonal bezeichnet. Dieses entschieden anregende Studienwerk wird unzweifelhaft den Saxophonbläsern sehr nützlich und daher hochwillkommen sein. *Wilhelm Altmann*

PHILIPPINE SCHICK: *Der Einsame an Gott. Kantate für dramatischen Sopran, lyrischen Bariton, dreistimmigen Frauenchor, Streichorchester und Klavier, op. 17.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.
Die als abseitig-stille Außenseiterin nicht mehr ganz unbekannte Verfasserin versucht sich in der strophischen Kantatenform, um unter beziehungsvoller Einordnung von Schriftworten und Chorälen dem geistlichen Konzert zu einer Wiederbelebung zu verhelfen. — Bei aller Anerkennung des ernsten Wollens muß aber doch festgestellt werden, daß die formende Kraft nicht ausreicht, um wirklich spontan zu überzeugen.

Hans Kuznitzky

FELIX PETYREK: *Sechs griechische Rhapsodien.* Verlag: Universal-Edition, Wien.
Kurze, knifflige Klavierstücke, mit Melodien, die der neugriechischen Volksmusik entlehnt oder angepaßt sind. Der Komponist umgibt seine Themen mit einer Fülle von charakteristischen Geräuschen, die auf dem Klavier nicht so abgestuft wiedergegeben werden können, wie er sich das wohl gedacht haben mag. Diese Art von impressionistischer Illustration hat sich längst überlebt. Extravaganter Aufputz des Primitiven ist ein Trick von vorgestern, an dem heute niemand mehr Gefallen findet. *Richard H. Stein*

LEONARDO DE LORENZO: *op. 34. Das Non plus ultra des Flötisten.* Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.
Dieser 1875 in Italien geborene, seit 1914 in Amerika als Solist und Lehrer wirkende Flötenvirtuos hat in diesen 18 Capricen, die stets ihrem charaktersierenden Titel Rechnung tragen, wirklich ein Non plus ultra für die Flötisten geschaffen. Es ist geradezu erstaunlich, was er sich alles ausgedacht hat (in Nr. 16 kommen nicht weniger als 29 Tonarten vor), und doch ist es ihm dabei gelungen, auch in rein musikalischer Hinsicht etwas zu bieten. Vorwiegend ist dieses Werk geeignet, auf die modernen, höchste Ansprüche an die Flöte stellenden Orchester-Werke vorzubereiten. Es bringt sogar einen »futuristischen Traum« und ein »schiefgeratenes Capriccio eines exzentrischen, schielenden Flötisten« (man sieht, der Komponist hat auch Humor), das mit einem Präludium des Schweigens schließt! Für Übungen im Wechsel des Takts und Rhythmus bieten diese Capricen auch eine gute Grundlage; ebenso ist dem Tremolo besondere Aufmerksamkeit zugewandt, nicht minder der Atemtechnik. Ein Meister und genauer Kenner seines Instruments hat eben diese Capricen geschrieben, die freilich nur für schon recht Vorgeschrittene nutzbar zu machen sind.

Wilhelm Altmann

LODOVICO ROCCA: *Epitafi.* Für Klavier. Verlag: A. u. H. Carisch & Co., Mailand.
Drei Grabsprüche: für einen Krieger, ein Kind und eine alte Säuferin. Man erinnert sich der drei Trauermärsche des Lord Berners: für einen Staatsmann, einen Kanarienvogel und eine reiche Erbtante. Der Grabspruch für einen Krieger ist schlicht und doch wuchtig, der für ein Kind zart und rührend (ohne Sentimentalität), der für eine alte Säuferin allzu kreischend, monoman und grotesk. Der Komponist wollte wohl nur zeigen, daß er sehr vielseitig ist, heroisch, zartsinnig und burlesk sein kann. Es sei ihm zugestanden.

Richard H. Stein

MANUEL DE FALLA: *Danse des Voisins (Seguidillas), tirée de »El sombrero de tres picos«, pour Piano.* Verlag: J. &. W. Chester, London.
Frische Musik, die in keiner Note ihre tänzerische Bestimmung vergessen läßt und in leuchtenden Farben von ihrer Heimat kündet. Wenn nicht vereinzelte Stichnoten den orchestralen Ursprung verrieten, könnte man fast versucht sein, diese (wahrscheinlich vom Komponisten selbst herrührende) Bearbeitung für ein Original anzusehen. *Carl Heinzen*

HANS BULLERIAN: *op. 41, Konzert für Violoncello.* Ausgabe mit Klavier. Verlag: N. Simrock, Berlin.
Dieses die üblichen drei Teile in einem einzigen Satz vereinigende nicht lange Konzert bietet sehr interessante, besonders die Doppelgrifftechnick berücksichtigende, aber recht schwierige Aufgaben; es fehlt nicht, namentlich in dem langsamen Mittelteil, an Gesangsstellen, aber es will mir scheinen, als ob diese nicht stark genug in der Erfindung sind, um dem Werke in dem Konzertsaal einen sicheren Platz zu gewinnen. In der Studierstube des Virtuosen wird es aber immer willkommen sein.

Wilhelm Altmann

* MUSIKERZIEHUNG *

UNTERHALTUNGSMUSIK IM RUNDFUNK — EIN ERZIEHUNGSPROBLEM

In der gewaltig anwachsenden Hörerschaft des deutschen Rundfunks regen sich seit einiger Zeit Stimmen, die eine *Diktatur des musikalischen Unterhaltungskitsches* ausrufen. Es hagelt Proteste auf die mehr oder weniger wackligen Rundfunkintendanzen herab, und man wendet sattsam bekannte Mittel an, den Willen des Volkes zu erforschen. Man »organisiert« die Hörerschaft, veranstaltet Rundfragen und wartet dann triumphierend mit »erdrückendem« Beweismaterial auf. Was ist zu tun? *Sollen wir dem Druck des musikalischen Proletariats nachgeben*?

Zugegeben: die Ratlosigkeit in musikalischen Dingen ist bei uns selten größer gewesen als heute. Ein gesellschaftlich geeintes Publikum gibt es nicht mehr. Bis sich eine *neue* bürgerliche Gesellschaft die ihr gemäßen Formen geschaffen hat, werden Jahrzehnte vergehen. Die Hausmusik, das Musizieren im Familienkreis, ist aus der Mode gekommen. Schallplatte und Rundfunk haben die musikalische Eigenbetätigung unterbunden. Mit der durch den Weltkrieg äußerlich bezeichneten Krise unseres Lebens ist eine Krise der Kunst, insbesondere der Musik, verknüpft, deren Wirkungen verhängnisvoll sind. Mit beispielloser Härte hat sich eine neue musikalische »Sachlichkeit« der Romantik gegenüber durchgesetzt. Inzwischen war der Durchschnittshörer gerade bei Wagner angelangt, und Namen wie Reger und Strauß, Künder spätromantischen Kunstwillens, dämmerten in seinem Vorstellungskreise eben auf. Ist es ein Wunder, daß Hindemith, Schönberg und Strawinskij hier nichts, aber auch gar nichts bedeuten? ... Die deutschen Rundfunkhörer sind zudem oft durch schlechten musikalischen Schulunterricht gegangen. Das rächt sich: nun wollen sie, bar jeden kulturellen Gemeinschaftsgefühles, unfähig, Musik als geistige, läuternde Macht zu verstehen, von der Tonkunst »unterhalten« werden. Nach »des Tages Last und Arbeit« soll Musik sie zerstreuen, amüsieren. Es lebe das »Gebet einer Jungfrau«, die »Mühle im Schwarzwald«, »Die Parade der Zinnsoldaten«, »Das Erwachen des Löwen«, »Froschkönigs Fackelzug« ...

Die Zeiten sind ernst, das Unterhaltungsbedürfnis der Massen besteht zu Recht, aber man soll mit ihm nicht Schindluder treiben. Res severa est verum gaudium. Es wird schwer halten, unsere wackeren Zweimark-Hörer zur »wahren« Freude zu erziehen. Sie selbst sträuben sich mit Händen und Füßen gegen Bevormundung, sie wollen in der süßen Gewohnheit des Kitsches verbleiben. Die Hauptaufgabe des Rundfunks wird also in nächster Zeit die sein, die Masse der musikalisch Ungebildeten *langsam und listig aus ihrem Analphabetentum herauszuführen*. Einer der führenden Musiker des deutschen Rundfunks, Hermann Scherchen, hat jüngst bei einem Vortrag, den er im Berliner Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht hielt, klipp und klar gefordert, daß das Niveau der musikalischen Unterhaltung »langsam und vorsichtig« gehoben werden müsse. Um unsere musikalischen Meisterwerke dem Hörer näherzubringen, schlägt er vor, anstatt der üblichen Erläuterungsvorträge, die bisher so dürre *Ansage* zweckentsprechend auszugestalten. Der Ansager werde »Wortinterpret« des Musikalischen. Er stelle rasch eine Notbrücke her, auf der der Hörer ins gelobte Land der Tonkunst gelangen kann.

Haben wir erst einmal eine Ansage, die wirklich dem Werke dient, dann wird dem Rundfunkhörer auch das Wesen wertvoller musikalischer Unterhaltung aufgehen, dann werden sie den Weg des Menuetts zum deutschen und englischen Walzer mit Vergnügen wandern, werden in dem Rhythmus der böhmischen Polka, der polnischen Mazurka, des spanischen Fandango, der italienischen Tarantella zugleich etwas vom Wesen völkischer Sonderart erleben. Sie werden den Humor Beethovenscher und Brucknerscher Scherzi unterscheiden lernen, werden die Spur des deutschen Volksliedes bis ins Mittelalter zurück verfolgen. Volkslied, Tanz und Marsch werden sie sacht der Suite und Sinfonie zuleiten, und so wird sich ihnen in musikalischer »Unterhaltung«, in jener Nietzscheschen »zuchtvollen Heiterkeit« das Wesen der Welt spiegeln.

Nicht, als ob die Ansage allein im Rundfunk all das schaffen soll. Der Rundfunk wird außerdem *musikalische Lehrgänge* auf *seine* Weise eröffnen müssen. Man hat dabei nicht an jenen schon vorhandenen schauerlichen

»brieflichen« Musikunterricht zu denken, der nun noch durch einen fernmündlichen ergänzt werden soll; nein, es geht, wie wieder Scherchen erkannt hat, um »die Aktivierung des Hörers durch Gründung ständig wechselnder Sing- und Spielgemeinden der Laien, die im Senderaum ihre Übungen abhalten und so zur Nachahmung und Beteiligung anregen sollen«. Daß eine solche Form der Musikerziehung sehr unterhaltsam sein kann, haben Versuche, die hier und dort bereits gemacht wurden, erwiesen. Die im Rundfunk einzig mögliche Form *kindlicher* Musikerziehung, die *rhythmisch-musikalische Spielstunde*, ist jedenfalls so lustig und kurzweilig, wie sich nur denken läßt. Sie ist an dieser Stelle bereits beschrieben und soll vom *Königsberger Sender*, wo *Lisbeth Kroll* seit fast zwei Jahren allwöchentlich mit der Kinderschaft Ostpreußens spielt, auch von anderen deutschen Sendern übernommen werden. Von hier aus geht *ein* Weg zur Schaffung einer neuen deutschen Musikkultur, nicht der einzige, aber einer der schönsten und sichersten.

Erwin Kroll

* MECHANISCHE MUSIK *

SCHALLPLATTE UND MUSIKUNTERRICHT

In Zeiten, wo die Verwendung der Schallplatte im neusprachlichen Unterricht schon eine Selbstverständlichkeit war, mußte der Musiklehrer auf dieses Hilfsmittel verzichten, da die Gefahr einer Geschmacksverbildung infolge der großen technischen Mängel der Platten und Apparate sehr nahe lag. Heute sind Aufnahmeverfahren und Wiedergabe so verbessert, daß sich sehr viele Schulen schon entschlossen haben, den Schallplatten-Apparat in die Reihe ihrer Veranschaulichungsmittel einzustellen. Es gibt aber noch manche Musiklehrer, welche die Verwendung der Schallplatte im Unterricht mit der Begründung ablehnen, daß jede Mechanisierung vom Musiksaal fernzuhalten sei, denn jedes mechanische Hilfsmittel sei ein Feind des eigenen Musizierens. Die Verfechter dieser Ansicht gehen von falschen Voraussetzungen aus. Ihre Bedenken wären vielleicht gerechtfertigt, wenn wir die Schallplatte bei jeder möglichen Gelegenheit in den Mittelpunkt des Musikunterrichts stellen und damit das eigene Musizieren der Schüler unterbinden oder beeinträchtigen würden. Die Dinge liegen anders. Die Schallplatte ist als ein vorzügliches, jederzeit hilfsbereites Veranschaulichungsmittel in der Hand der lebendigen Lehrerpersönlichkeit zu betrachten, welche durch kein mechanisches Hilfsmittel ersetzt oder verdrängt werden kann.

Die Schallplatte wird nur da in den Musikunterricht eingestellt werden dürfen, wo sie von allen zur Verfügung stehenden Anschauungsmitteln am meisten geeignet ist, den Unterricht zu unterstützen und zu beleben, also da, wo die anderen Möglichkeiten der Veranschaulichung versagen. Daraus geht hervor, daß Stücke, die von den Schülern erarbeitet oder vom Lehrer geboten werden können, in der Regel für die Schallplatte ausscheiden, es sei denn, daß für das Einstudieren übermäßig viel Zeit verwendet werden müßte oder daß ausnahmsweise eine ausgezeichnete Platte auch im praktischen Schulmusikunterricht, in der Chor-, Orchester- oder Kammermusikstunde als Musterbeispiel vor oder während der Behandlung des betreffenden Stückes den Schülern dargeboten wird. Hat sich der Lehrer nun entschlossen, für ein Thema die Schallplatte als Veranschaulichungsmittel zu wählen, muß er mit größter Sorgfalt an die Auswahl der geeignetsten Platte gehen. Die Güte der aufgenommenen Aufführung und der Aufnahme selbst werden hierbei bestimmend sein; unter den ausgewählten guten Aufnahmen wird dann jenes Stück für die Schule bevorzugt werden, das das Darzubietende am klarsten und markantesten herausstellt. Für ein Thema mehrere Platten zu wählen, wird in den meisten Fällen der begrenzten Zahl halber kaum möglich sein.

Für welche Musikfächer ist nun die Schallplatte geeignet? Wenn wir von der vorhin erwähnten ausnahmsweisen Verwendung als Musterbeispiel im praktischen Schulmusikunterricht absehen können, wird es in erster Linie der musiktheoretische Unterricht sein, in dem uns die Platte in vielen Fällen vor-

zügliche Dienste leisten kann. Die Lehrpläne für die höheren Lehranstalten schreiben für diesen Unterricht u. a. vor: »Wichtige Abschnitte aus der Phonetik und der Instrumentenkunde, elementare Harmonie- und Formenlehre, Einführung in das Verständnis musikalischer Kunstwerke. Musikgeschichte: Lebensbilder großer Meister, Einblick in die Volks- und Kunstliteratur, einzelne Zeitalter der Musikgeschichte.« Es würde zu weit führen, im einzelnen darzulegen, für welche Teilgebiete und Themen hier die Schallplatte in Frage kommt. Man denke nur an die zahlreichen Möglichkeiten in der Musikgeschichte oder in der Formenlehre! Der Lehrer, der bei der Behandlung dieser Gebiete die Schallplatte als vorzügliche Helferin kennengelernt hat, wird sie nicht mehr entbehren wollen. Sehr nützlich z. B. sind in der Instrumentenkunde Demonstrationsplatten, wie sie z. B. neben der Unterrichts-Abteilung der Elektrola-Gesellschaft auch von anderen Schallplatten-Konzernen für diese speziellen Gebiete hergestellt wurden. Der Klangcharakter aller Instrumente kommt naturgetreu zur Geltung. Wenn es der Lehrer versteht, nach der Behandlung der einzelnen Instrumente an einigen Orchester-Platten den Zusammenklang und die solistische Wirkung zu erläutern, wird der Schüler im Konzertsaal der Orchesterleistung an sich mit ganz anderem Verständnis gegenüberstehen.

Für die methodische Art und Weise der Verwendung der Schallplatte im Musikunterricht lassen sich allgemein geltende Regeln wohl kaum aufbringen. Der Musiklehrer, der Lehrer und Musiker zugleich ist, wird die jedesmal an ihn herantretenden Fragen: an welcher Stelle setze ich die Platte in die Lehrstunde ein? Ist eine schematische Vorbesprechung nötig? Was können die Schüler selbst heraushören und worauf müssen sie aufmerksam gemacht werden? für jeden Fall stellen müssen. Das eine kann nicht deutlich genug gesagt werden: Die Schallplatte soll uns die Einführung der Schüler in die Tonkunst erleichtern und vor allem das richtige Hören und sichere Erkennen vermitteln helfen, auf keinen Fall darf die Schallplatte Selbstzweck werden!

Bei den vorstehenden Ausführungen ist als stillschweigende Voraussetzung die Verwendung eines erstklassigen Apparates und ebensolcher Platten angenommen worden. Es wäre ganz verfehlt, sich mit mittelmäßigen Sprechinstrumenten zu begnügen; für die Schule ist das Beste gerade gut genug.

Eine Fülle von wertvollen Aufnahmen, überreiches Material liegt bereits vor, das in anderer Form von keiner Schule auch nur in annähernder Vollkommenheit zu stellen oder zu beschaffen wäre. Für die Lehrerschaft gilt es nun, aus diesem Material das Richtige für den Unterricht auszuwählen und es diesem nutzbar zu machen.

Der Sprechmaschinen-Industrie ist es hoch anzurechnen, daß sie den Belangen unserer modernen Schule Rechnung trägt. Die Industrie steht hier vor neuen Aufgaben und ist sich durchaus bewußt, welche kulturellen Ziele hier noch der Verwirklichung harren. Es liegt im Interesse der Schule und Industrie, daß die gesamte Musiklehrerschaft ihre Mitarbeit zusagt, damit diese verdienstvollen Bemühungen, die ohne wirtschaftliche Vorteile seitens der Industrie aufgewendet werden, sich auch fruchtbringend auf unser gesamtes Schulwesen auswirken. *Kurt Janik*

NEUE SCHALLPLATTEN

Electrola

Von dem sakralen Wunderwerk der Kirchenmusik zu dem des Theaters wölbt sich diesmal der Bogen, von *Bachs h-moll-Messe* zum *Schlußakt des Parsifal*. Die Hohe Messe ist in London aufgenommen, und zwar vollständig (EH 433—449). Der Dirigent *Albert Coates* kann sich mit der Wiedergabe ein gutes Zeugnis als Bach-Dirigent ausstellen, wenn er es auch hier und da an Wucht fehlen läßt und manches schlaffer klingt, als wir es bei guten deutschen Aufführungen gewohnt sind. Auch stellen sich einige Tempo-, d. h. Auffassungsabweichungen ein. So wird z. B. das Kyrie doch wohl zu schnell genommen. Eine untadelige Unterstützung leiht dem Dirigenten das Philharmonische Orchester. Neben ihm erfüllt der Philharmonische Chor seine schwierige Aufgabe mit gutem Gelingen, wenn auch die Höhe mitunter leidet und die Männerstimmen der letzten Feinheit entbehren. »Qui tollis« ist für das Chorensemble der Prüfstein; hier fehlt die Sauberkeit. Gut gemeistert wird dagegen »Cum sancto spirito«, während das »Credo« weniger geglückt klingt. »Incarnatus« wirkt zu irdisch, auch das »Crucifixus« ent-

behrt seelischer Vertiefung. Die rhythmische Bewegtheit im »Confiteor«, »Sanctus«, »Osanna« klingen ungewöhnlich gut, und das »Donna nobis pacem« bringt den feierlichen Abschluß in eindringlichster Schönheit. Zwei unübertreffliche Solisten halfen mit; *Elisabeth Schumanns* schwebenden, manchmal überirdisch schönen Sopran und *Friedrich Schorrs* saftvollen Baßbariton mit seiner auch im Figurativen vollendeten Klarheit erreichen die Mezzosopranistin Margaret Balfour, deren Metall im »Laudamus« von Schlacken nicht frei ist, ebensowenig wie der Tenor Walter Widdops, dessen helles Timbre sich dem Sphärischen nicht ganz amalgamiert.

Vom Schwanengesang Richard Wagners wird etwa die Hälfte auf den Platten EJ 373—380 dargeboten: das Vorspiel, die große Aussprache zwischen Parsifal und Gurnemanz, der Karfreitagszauber, die Verwandlungsmusik, Amfortas' Klage und der Schlußchor. *Karl Mucks* Leistung braucht nicht »gewürdigt« zu werden; sie steht über jedem Lob. Ludwig Hoffmann — neben Andrésen und List wohl der bedeutendste Gurnemanz unserer Tage — übertrifft durch seine vertiefte Auffassung und den edel strömenden Ton die gesangliche Verkörperung des Parsifal durch Gotthelf Pistor und die des Amfortas durch Cornelis Bronsgeest. Eine Weihe steigt aus dieser Plattenwiedergabe, wie man sie so verinnerlicht sich nicht vorgestellt hatte. Die Höhepunkte bleiben das Vorspiel und die in ihrer Großartigkeit alles überbietende Verwandlungsmusik.

Zwischen den beiden Riesenwerken bieten Brahms und Chopin erfrischende Interludien: die Wiener Volksmusiker spielen unter Clemens Krauß von den 21 Ungarischen Tänzen des Meisters Johannes die zu selten aufgeführten Nrn. 1 und 3 mit Feuer und Elan (EG 1610), Claudio Arrau leiht drei Etüden und einem Prélude Chopins den Zauber seiner hochentwickelten pianistischen Kunst (EG 1500).

Parlophon

stellt unsere beiden Sträuße nebeneinander. Die tönende Nadel verhilft dem »Don Juan« des bayrischen, einigen Operettenfragmenten des österreichischen Strauß zu gutem Eindruck. Den Don Juan werden nun bald alle bedeutenden Orchester unter bald allen bedeutenden Dirigenten vorgeführt haben. Im letzten Jahr vernahm ich ihn von der Platte in vier bis fünf verschiedenen Aufnahmen. Diesmal ist *Otto Klemperer* mit dem großen Berliner Sinfonieorchester der Mittler. Ich vergleiche mit seinen Tempi die der Kollegen, besonders die des Schöpfers selbst — Klemperer überbietet alle durch den Furor, der sich besonders über dem Anfang des Tonstücks, nicht zum Vorteil der Deutlichkeit, entlädt (P 9495/6). »Johann Strauß spielt auf« ist ein nettes, aber kaum kulturnotwendiges Potpourri, das O. Dobrindt mit dem Parlophon-Streichorchester anerkennenswert herausbringt (P 9503). Die zwei Nummern aus dem Bettelstudenten, von Tino Pattiera gesungen (B 12182), treten hinter die gleichen Stücke zurück, die bei

Odeon

Richard Tauber innerhalb der auf acht »Bilder« reduzierten »Kurzoperette« bietet. Neben diesem jetzt ganz der Operette hingegebenen Sänger stellen Vera Schwarz, Leo Schützendorf, Else Knepel und Ida Harth zur Nieden eine immerhin vergnügliche Gesamtleistung auf die Beine, wenn auch die Forcierung des Schnelligkeitsgrades durch den Dirigenten Ernst Römer manche melodiöse Feinheit verwischt. Allzuviel Schmiß kann verderblich werden! (O 4962/5). Dann gibt es eine »Von Oper zu Oper« betitelte »Große Phantasie« von B. C. Schestak zu hören. Dr. Weißmann ist der Dirigent dieser zum Genre Gartenmusik gehörigen Anthologie der bewährtesten Stellen aus musikdramatischen Werken. In der Glanzzeit unserer Militärkapellen waren Potpourris solcher Art entschieden geistvoller (O 6753). Durch Gesangsleistungen von höchstem Adel des Ausdrucks und Vortrags erfreut wie immer *Lotte Lehmanns* Kunst in der Arie »Dich teure Halle« und dem Gebet der Elisabeth aus Tannhäuser (O 4813), während Helge Roswaenge mit der Oktavio-Arie »Tränen vom Freunde getrocknet« wenig glücklich, mit Adams Postillon-Lied nur leidlich abschneidet (O 6588). Die zwei Lieder von Albert Gabriel auf Löns-Texte (»Vergißmeinnicht« und »Tausendschönchen«), die Taubers Stimme glanzlos läßt, hätten uns erspart bleiben können (O 4966). Als Orchestergaben vernimmt man zwei Stücke aus älterem Schubfach: die Pantomime aus der Oper »Bimalla« von Halévy und das Vorspiel zur Oper »Fatme« von Flotow, die Benno Bardi verschwenderisch frei »bearbeitet« hat und denen er, das Odeon-Orchester selbst leitend, zu einer anständig klingenden Wiedergabe verhilft (O 6750).

Grammophon

Alexander Brailowskij zeigt in zwei Etüden Chopins: op. 10, Nr. 3 in Es und op. 25, Nr. 4 in a auf einem prächtigen Steinway seine glänzenden klavieristischen Fähigkeiten (95323), Michael Zadora benutzt einen nicht minder klangsatten Bechstein, um zwei seiner Transkriptionen vorzuführen: den Walzer aus Délibes »Sylvia« und Jensens »Murmelndes Lüftchen«. Seine stechende Tongebung wird nicht jedermanns Beifall erregen (23023). Der Chor der Berliner Staatsoper erweist seine gute Schulung an »Heil sei dem Tag« aus dem Fidelio wie an dem immer noch nicht abgenutzten Chor aus dem Nachtlager von Granada: »Schon die Abendglocken klangen« (90083). Einen Sprung in heitere Gefilde tut der Wiener Männerchor mit dem ins Chorische übertragenen »Wein, Weib und Gesang« von Johann Strauß, originell textiert und schneidig gesungen unter Alois Melichars Direktion (27175). Der gleiche Stabführer steht bei einem »Fortissimo« benannten Potpourri aus Kalmanschen Operettenmelodien seinen Mann (27167). Mit dem Orchester der Städtischen Oper in Berlin gibt er der Ouvertüre zu »Si j'étais roi« die Reize ihrer prickelnden Melodik (27176). Endlich kommt der Glanz von *Alfred Piccavers* Tenor zur Geltung, weniger in dem abgeleierten »Pour un baiser« von Tosti, als in der reißerischen »Mattinata« von Leoncavallo (62674).

Homocord

will, wie Grammophon, jedem etwas bieten. Nur einer der sieben Titel, die hier genannt seien, gehört zur Klasse: die Oberon-Ouvertüre, der *Georg Szell* mit dem Berliner Sinfonieorchester zu einer Wiedergabe verhilft, die sich hören lassen kann (4—9010). Warum man das Mailänder Sinfonieorchester und seinen Kapellmeister Gino Neri zum tausendsten Male für das Intermezzo aus Cavalleria heranzieht, ist nicht einzusehen; auch das dieser Oper nachgebildete Tonstück aus Mascagnis »Ratcliff« läßt man ohne Erschütterung an sich vorübergleiten (4—9050). Hans Heinz Bollmann sollte bei der Operette bleiben; die beiden Arien aus Tosca und Bohème verlangen denn doch mehr, als seinem Tenor bekömmlich ist (4—9038). Auch Gitta Alpar, nun der leichtgeschürzten Muse anheimgefallen, gibt Mittelmäßiges mit Mozarts »Il re pastore« und der Cherubin-Arie (4—9001). Hans Hermann Nissen von der Münchner Staatsoper ist ebensowenig in den Geist wie in den Gefühlsgehalt der Amfortas-Klage eingedrungen; auch dem Dirigenten Fritz Zweig scheint die Erhabenheit des Stils nicht zu liegen (4—8931). Der russische Barde Michael Gitowskij gibt den beiden Arien aus Rossinis Barbier (»Die Verleumdung ist ein Lüftchen«) und der des Marcell aus den Hugenotten, die er italienisch singt, immerhin ein Gesicht, auch klingt diesmal sein Organ etwas kultivierter (4—9011); aber eine Spitzenleistung ist dies ebensowenig wie der Gitarre-Vortrag von Pasquale Taraffo. Die Norma-Ouvertüre, nicht einmal korrekt gespielt, bleibt blaß, in dem Fantasie-Capriccio von Vinas kann der Spieler wenigstens seine Technik zeigen (4—3495).

Felix Roeper

* HERMENEUTIK *

Die Kenntnis der russischen, griechischen oder japanischen Schriftzeichen ermöglicht noch nicht ein Verständnis dessen, was mit diesen Zeichen ausgedrückt ist. Ebenso reicht Notenkenntnis nicht dazu aus, den Inhalt eines Musikwerkes zu verstehen. Wir brauchen daher den akademisch gebildeten *Hermeneutiker*, der genau weiß, was in einer Sonate oder Sinfonie »drinsteht«.

*

Musik ist vorwiegend Gefühlssprache (nicht nur für altmodische Leute) und insofern allgemeinverständlich. Begriffliche Klarheit fehlt ihr allerdings. Niemand könnte z. B. vom Italienischen oder Englischen ins Musikalische den Satz übertragen: »Gestern habe ich in einer Konditorei Apfelkuchen und Schlagsahne gegessen.« Nun ja, Richard Strauß ist in seinem Ballett »Schlagobers« der Lösung solcher Probleme immerhin nahegekommen. Es gibt dort bekanntlich ein Schlagsahne-Motiv, wie es im Nibelungenring ein Siegfried-Motiv gibt. Aber den Unterschied zwischen den verschiedenen Leckereien hat Strauß musikalisch doch nicht so klar zum Ausdruck bringen können, daß jeder Hörer ohne

weiteres an das Richtige denkt. Darum, wie gesagt, ist der akademisch gebildete Hermeneutiker unentbehrlich. (Trüge man ihm auf, eine einfache Melodie vierstimmig zu bearbeiten, so würde er vielleicht versagen. Aber das macht nichts. Er ist eben kein *Handwerker*, sondern ein Mann der *Wissenschaft*. Wenn der Philosoph Rehmke recht hat, der Wissenschaft als »die allgemeingültige Aussage über etwas, welches in fragloser Klarheit gegeben ist« definiert [Allgem. Psychol.], so kann freilich Hermeneutik keine Wissenschaft sein.)

*

Daß es moderne Komponisten gibt, die das vorhandene Tonmaterial rein handwerklich neu bearbeiten und darstellen wollen, also ohne seelische Hintergründe, ja selbst ohne feste Formprinzipien, — nemo est, quin sciat. Auch Bach war mitunter dem Handwerklichen leider allzusehr zugeneigt. Aber er gab eben mehr, als er ahnte. Und die privilegierten Ausdeuter haben den tiefen Sinn der Bachschen Fugen erkannt sowie mit der ihnen eigenen stilistischen Klarheit beschrieben. (Gelernt ist gelernt.)

*

»Seltsames Zwischenspiel«: Eine seminaristische Übung bei Kretzschmar. Irgendein junger Komponist, der sich in den Saal verirrt hat, malt folgendes hübsche und den strengsten Bellermannschen Regeln entsprechende Thema an die Wandtafel:



Die Studenten einigen sich dahin, daß dieses zweiteilige Thema einen entschieden heiteren Charakter zeige, dem Energie (1. Takt, 2. Hälfte) und Gemüt (3. Takt, 2. Hälfte) nicht abzusprechen sei. Dann wurde nach Kretzschmars Methode (obere Bogen) und Riemanns Manier (untere Bogen) phrasiert. Die weitere Diskussion ergab, daß der 1. und 2. Takt an das Ave verum von Mozart, der 2. und 4. Takt an die Tochter Zion, die sich freuen soll, erinnere. Schließlich resümierte Kretzschmar, das Thema sei prägnant, humorvoll, erweiterungsfähig, zur kontrapunktischen Bearbeitung trefflich geeignet und auch für den Chorsatz gut verwendbar. (Vor einen Spiegel gehalten, erwies es sich als ... die Trio-Melodie des Chopinschen Trauermarsches, notengetreu von hinten nach vorn abgeschrieben.)

*

Ich habe versucht, mit einer Schweizerin einen Briefwechsel in Noten, ohne Verwendung von Worten, zu führen. Es geriet nicht alles nach Wunsch. Wir schmuggelten deshalb sehr bald bekannte Themen oder Melodien ein, deren zugehörige Texte uns Wegweiser waren. Heute schreibt sie französisch und ich deutsch; aber ein Notenblättchen zur Ergänzung liegt meistens bei. Im vergangenen Herbst meinte sie, es habe gar keinen Zweck, daß ich nach Genf käme; und ich antwortete, ich hätte auch gar keine Zeit. Aber die Notenblättchen hatten dann doch zur Folge, daß ich mich eines Morgens auf dem Tempelhofer Flugplatz einfand und am Nachmittag in Genf landete.

*

In einem südspanischen Varieté habe ich vor Jahren etwas gehört, das ich nicht so leicht vergessen werde. Auf der Bühne »Er«, »Sie« und »der Andere«. Alle drei imitierten nur Vogelstimmen und führten damit ein ganzes Drama auf. Kein Wort wurde gesprochen. Nur ein bißchen Mimik sowie gelegentliches Schlenkern mit Armen und Beinen unterstützte die Wirkung. Der Jubel der Hörer zeigte, wie gut sie alles verstanden hatten.

*

Die Musik der Sprache verstehen alle intelligenten Tiere, keineswegs aber die Sprache der Musik. Mozart oder Schönberg, das ist den Viechern ganz egal. (Sie haben leider unter ihren Artgenossen keine Hermeneutiker, die etwas für ihre musikalische Bildung tun könnten.)

*

Das beste hermeneutische Werk, das wir besitzen, ist noch immer Kretzschmars »Führer durch den Konzertsaal«. Aber man lese nur, was da (zumal in den früheren Auflagen) über Bruckner und Mahler steht ... Das Hauptthema von Tschaikowskijs 5. Sinfonie soll ein »Mahnwort« sein, »das ein besorgter Vater freundlich und ernst dem in die Welt ziehenden begabten, aber leicht gerichteten Sohn zum Abschied gibt«. (!!) Ebenso gut könnte man behaupten, der 1. Satz der Eroica sei eine Aufforderung zum Tanz, die ein junger Offizier an eine hübsche Brünette richte, leider ohne Erfolg, da sie bereits in einen anderen Kavalier verliebt ist. (Sogar die Haarfarbe ließe sich »beweisen«.)

*

Theodor Lipps hat in seinen ästhetischen Schriften immer wieder betont: Kunstverständnis erfordere Einfühlung und Erlebnisfähigkeit. Setzt Hermeneutik Kunstverständnis voraus? Ja? Dann erfordert sie gleichfalls Einfühlung und Erlebnisfähigkeit. Und dann sind alle Schnellkritiker schlechte Hermeneutiker. Denn alle Abende zwischen 7 und 10 Uhr »Erlebnisse« haben, sich bald hier, bald dort schnell ein bißchen »einfühlen«, um dann gleich einen Vorbericht für das Morgenblatt zu machen, Tag für Tag, Monat für Monat, Jahr für Jahr, das kann keiner. (»Wahr ist«: Die meisten erleben nichts, sie fühlen sich nicht ein, aber sie schreiben drüber.)

*

Die extravaganteste Hermeneutik findet sich in zwei Schriften von Moritz Wirth: »Mutter Brünnhilde« und »Der Ring des Nibelungen, das Weltgedicht des Kapitalismus«. Die psychophysisch - gynäkologisch - musikalische Studie »Mutter Brünnhilde« ist ein Unikum der hermeneutischen Literatur. (Und die Kommunisten haben sich bisher ein auch im Wortsinn fabelhaftes Propaganda-Material entgehen lassen.)

*

Ein Hermeneutiker einfacherer Struktur, der aber trotzdem fast immer den Nagel auf den Kopf traf, war der Wagnerdirigent Felix Mottl. Man muß seine Privatissima über Kundry und die Gralsritter, über Lohengrin im Brautgemach und andere verwandte Themen miterlebt haben, um seinen musikalischen Scharfsinn wie seinen Humor gebührend bewundern zu können. Über das Bratschenmotiv, mit dem das Allegro der Tannhäuser-Ouvertüre beginnt, schrieb er die beiden klassischen Worte, die sich auch über einem (selten gedruckten) venetianischen Epigramm von Goethe befinden: De avibus. Sah er im Geiste die Raben, die den Hörselberg umkreisen?

*

Bei *Sinfonischen Dichtungen* wird durch beigegebene Programme die hermeneutische Phantasie oft stark eingeschränkt. Liszt und Richard Strauß zumal haben auf diese Weise eine ganz schreckliche Konfusion angerichtet. Wer das Programm nach der Aufführung liest, begreift nicht, daß er entweder garnichts Bestimmtes, oder etwas ganz anderes herausgehört hat. In der Domestica von Strauß erleben wir z. B. alle Schrecken der Sintflut, aber nach dem Programm handelt es sich bloß darum, daß ein Kind gebadet wird. Diese gewaltige Schöpfung hätte (ohne nähere Erklärung) »Ozean-Sinfonie« oder »Weltwerdung und Weltuntergang« heißen sollen.

*

Jules Combarieu hat einer seiner Schriften das Motto vorangestellt: »La musique est l'art de penser avec des sons.« Das ist ein Irrtum. Man kann ebensowenig in Tönen wie in Buchstaben »denken«. Aber bestimmten Vorstellungen, Empfindungen und Gefühlen sind Laute zugeordnet, die ursprünglich Sprache und Musik zugleich waren. Man könnte höchstens sagen: Musik ist die Kunst, in Tonverbindungen (nicht in Tönen) zu denken. Und Hermeneutik wäre dann die Kunst, das zugeordnete Sprachliche von dem Klanglichen zu abstrahieren. (Eine Kunst jedenfalls, nicht eine lehrbare und erlernbare Wissenschaft.)

*

Was ist rein klanglich »bom«? Für die Berliner und Sachsen ein Baum, für die Franzosen ein Balsam (baume). Was ist »kot«? Für uns ein Dreck, für die Franzmänner eine Küste (côte), für die Engländer ein Rock (coat). (Man könnte beliebig viel Beispiele nennen. Vgl. z. B.: Klee, clef, clay; Schuh, chou; Ruf, roof; Tier, tear; foule, fool usw.) Kuchen läßt sich auf dänisch in einer anständigen deutschen Gesellschaft überhaupt nicht aussprechen. Die gleiche Musik haftet also an sehr verschiedenen Worten und Begriffen.

*

Das Beste, Schönste, Tiefste über Verdi hat nicht ein Fachmann gesagt, sondern der Dichter Franz Werfel. Seine neuen Texte zu alten Verdischen Opern zeugen von subtilster Einfühlung in die Musik des großen Italieners und von stärkster Erlebnisfähigkeit. (Leider gehört er nicht zu den gelernten Hermeneutikern.)

*

Es ist Zeit, höchste Zeit, den subalternen Spezialisten zu entthronen, der über nichts weiter als über sein bißchen Fachwissen verfügt. Man braucht nicht Jurist zu sein, um zu wissen, was Recht und Unrecht ist. Man braucht nicht Gynäkologe zu sein, um die Frauen zu kennen. Und man braucht nicht ein akademisch gebildeter Hermeneutiker zu sein, um Musik zu »verstehen«.

Richard H. Stein

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

HUGO WOLF UND SEIN CORREGIDOR

Bereits wenige Monate nach der Beendigung der Oper sieht Wolf seinen »Corregidor« aufgeführt. Wien lehnt ab, aber Mannheim nimmt die Ehre für sich in Anspruch, das Werk herauszubringen. Die Leidensgeschichte der Oper beginnt. Auf den Proben geht es nicht ohne schmerzlichen Verdruß ab. Auf einer Fehlerprobe, die Wolf abhalten muß, benimmt er sich so unbeholfen, daß er bei einigen Musikern in den Verdacht kommt, gar nicht der Komponist und zumindest nicht der Instrumentator des Werks zu sein. Er ist derartig empfindlich, daß er bei den Proben die ausführenden Künstler und auch den leitenden Kapellmeister Röhr tief verletzt. Schon ist er nahe daran, sein Werk zurückzuziehen. Als aber der Entschluß in seiner ganzen Schwere vor ihm steht, wird er nach hartem inneren Kampf Kompromissen, die die Situation erfordert, geneigter. Endlich rückt der 7. Juni, der Tag der Uraufführung heran. Kapellmeister Röhr leitet die Vorstellung nicht übel, obgleich er mit der Eigenart der Wolfschen Tonsprache naturgemäß noch wenig vertraut ist. Trotz der nur mittelguten Aufführung ist die Aufnahme des Werks beim Publikum warm und herzlich. Wolf ist nicht zu bewegen gewesen, in der Loge beim Intendanten Platz zu nehmen, oder gar die Forderung zu befolgen, den Frack für den Abend anzulegen. Er begibt sich im lichtgrauen Sommeranzug ins Theater und verbirgt sich bleich und fast verstört auf der zweiten Galerie. Hier sucht ihn Frau Mayreder nach dem zweiten Akt auf und findet ihn im Halbdunkel in sich versunken. Als er ihrer ansichtig wird, schlingt er stumm die Arme um ihren Hals. Tränen entstürzen ihm. Nicht um alles in der Welt ist Wolf zu veranlassen, selbst den Dank der Hörer von der Bühne herab entgegenzunehmen. Erst als man mit dem Argument in ihn dringt, daß er dies seinem *Werk* schuldig sei, läßt er sich überzeugen und erscheint nach dem dritten Akt vor dem Vorhang. Schwermütig-feierlich steht er dort, auf dem bleichen Antlitz die Spuren der Erschütterung. Kurz nach der ersten Aufführung verläßt Wolf Mannheim. Er hat sein Werk nicht mehr gesehen.

Aus »Hugo Wolf als Opernkomponist« von Walther Hirschberg in »Signale«, 12. III. 30.

TONAL, ATONAL, NEUTONAL

Kein Mensch sieht sich heute noch ein expressionistisches Bild an, es sei denn aus Interesse an Kuriositäten: aber die Musiker machen, zum größten Teil wenigstens, immer noch feste atonal. Die Klügeren allerdings nicht, Strawinskij ist schon seit längerer Zeit davon abgekommen — leider zeigt es sich, daß tonal viel schwerer ist als atonal, wie ja auch expressionistisch keine große Kunst war. Infolgedessen sind die neutonalen Sachen manchmal auch gerade kein Hochgenuß, aber sie sind dann wenigstens bloß langweilig, ohne einem die Ohren zu zerreißen.

Aus »Die nachklappende Musik« von Peregrinus im »Tagebuch« X/II.

SORGEN DES MUSIKKRITIKERS

Die kulturellen Dinge »unter dem Strich« wurden fast überall zugunsten des Sports zurückgedrängt. Der musikalische Teil der Zeitungen wurde und wird nicht nur äußerlich eingegrenzt, sondern auch innerlich verändert. Vielfach wird schon wieder weniger Wert gelegt auf ein fundiertes Urteil über künstlerische Werke und Vorgänge als auf die mehr oder weniger geistvolle, mehr oder weniger oberflächliche Reportage über die äußeren und speziell über die »gesellschaftlichen« Begleitumstände. Die Verleger — und mehr noch die vielfach an Stelle der Verlegerpersönlichkeiten getretenen Verlage, Handelsgesellschaften m. b. H. — scheinen in diesem Zusammenhang häufig auch die Gesichtspunkte für die Auswahl und für die Stellung ihrer musikalischen Mitarbeiter verändert zu haben und verändern zu wollen. Es besteht die Gefahr, daß immer mehr statt des sachkundigen, künstlerisch und geisteswissenschaftlich sattelfesten Fachmannes wieder, wie einst im Mai, der schreibbegabte, gewandt jonglierende Allerweltsjournalist oder der jedem tieferen Einblick in den Lauf der Dinge entrückte Liebhaber tritt; daß der verantwortliche Musikreferent oder Musikredakteur durch den auf Weisung hin biegsam und billig arbeitenden Beiträger ersetzt wird.

Aus »Zur Situation der Musikkritik« von Karl Holl in »Musik im Leben« V/10—12.

JOHANN STRAUSS

Johann Strauß ist zunächst als Zeiterscheinung zu werten, im Gegensatz zu Franz Schubert, mit dem er von den Auslagenarrangeuren des Wiener Musikparnasses gerne zusammen ausgestellt wird. Schubert ist ein ungeheurer Baum mit zwar sehr soliden Wurzeln, dessen Spitzen jedoch bis in den Äther reichen, Jo-

hann Strauß könnte einem Eisberg verglichen werden, von dem sich nur ein Sechstel über die Wasseroberfläche erhebt, auf der er dahintreibt. Es ist also wichtig, sich über dieses Medium, das ihn trug, zu unterrichten, will man ihn richtig beurteilen. Seine Musik hat in hohem Grade den Charakter der Gebrauchskunst, wie man das heute feierlich und unangenehm bezeichnet, als ob es erst erfunden werden müßte, und ist durchaus kollektivistisch gemeint, indem sie als Korrelat einer bestimmten Gesellschaft existiert.

Aus »Ein paar Worte über Johann Strauß« von Ernst Krenek im »Scheinwerfer«, III/11.

VOM OPERNBUCH

Ein Librettist wird seine Aufgabe um so richtiger, der Opernform entsprechender, gelöst haben, je mehr der Sinnzusammenhang seines Textes bloß durchs Auge des Zuschauers verstanden werden kann. Denn soweit er von der Sprache abhängig ist, kann er nicht zur Auffassung kommen, weil jeder Gesang die Sprache überspült. Darum ferner: je reinmenschlicher und primitiver, je phantastischer und losgelöster von der »dieser Welt« die Vorgänge dort oben sind — um so besser; je mehr mit Weltanschauung und Tiefsinn beschwert, oder je mehr dem Alltag der »Jetztzeit« angenähert — um so schlechter, oder doch: um so ungemäßer. Denn hier sind bereits die Grenzpfähle überschritten zum Reich der Dichtung und Literatur, zum Reich des Geistes. Musik aber, mit der das Libretto immer rechnen muß, hat wohl Geist, aber sie kann ihn von sich aus nicht sagen. Die Arbeitsleistung des Komponisten erfordert, vorausgesetzt, daß der Textschreiber nicht fehlgegriffen hat, ein viel geringeres Maß operndramaturgischer Überlegung. Er muß eigentlich nur — ein genialer Musiker sein, dem wirklich etwas einfällt, und er muß darauf verzichten können, absolute Musik zu machen, die an den Bühnenvorgängen vorbeimusiziert. Wenn aber seine Inspiration sich an diesen entzündet, dann wird solche »angewandte« Musik die Macht haben, ins Reich der Kunst zu heben, was, für sich betrachtet, nämlich literarisch gelesen, etwas so Ärmliches oder Lächerliches sein kann wie das Textbuch des Bajazzo oder der Zauberflöte.

Aus »Das Formproblem der Oper« von Conrad Wandrey im »Kunstwart«, März 1930.

EIN BÜLOW-WORT

Bei Gelegenheit der Beurteilung eines mehr nach Originalität Ringenden als damit Begabten äußert sich Bülow: »Was gebräuchlich, ist aus diesem Grunde noch nicht immer *verbraucht*. Was an einer Stelle in einer bestimmten Verbindung mit Vorangehendem und Folgendem trivial, ja ans Gemeine streifend erscheint, kann unter anderen Bedingungen sich als das Schönheitsgefühl nicht verletzend rechtfertigen. — Der Unterschied des Gewöhnlichen vom Un- und Außergewöhnlichen ist ein immanenter; Hieroglyphen schaffen den Geist so wenig, als die Buchstaben des Alphabets ihn töten. Die Sprache Juvenals hat ihre grammatischen Regeln, wie die des Horaz; der Reiz, den sie auf uns ausübt, ist kein willkürliches Erzeugnis; der Prozeß des Gewordenseins liegt klar vor Augen.«

Aus »Aussprüche Hans von Bülows« von Marie von Bülow im »Orchester« VII/3.

EINDIMENSIONAL UND LINEAR

Tonalität im engeren Sinn ist die zweidimensionale mehrstimmige Musik mit der uns geläufigen traditionellen Harmonielehre, die auf Dur und Moll, Dreiklängen und Kadenzen aufgebaut ist, und die selbst dann vorliegt, wenn uns eine einstimmige Melodie (wie ein Volkslied) gegeben ist, wenn dieses nur Dur- und Moll-Charakter hat. Und mit der Abgrenzung der alten Tonalität und der Aufzeigung und Ableitung ihrer Merkmale ist auch der Schlüssel gegeben, mit dem die »atonale« Musik zu begreifen ist. Sie ist im wesentlichen eindimensional, auch ihre Heterophonien sind eindimensional zu verstehen, nämlich als ein Zugleich mehrerer Linien, nicht als Polyphonie, sondern als Poly-Linearität. Und in der Tat hat die moderne Tendenz immer das größte Gewicht auf ihre Linearität gelegt. Sie hat ihre Verwandten unter den einstimmigen Melodielinien der Exoten, vielleicht auch der Antiken und des gregorianischen Chorals.

Aus »Tonalität« von Walter Harburger im »Auftakt« X/1.

ERNST TOCH SPRICHT:

Ich habe erfahren: *Der Einfall ist Alles.* Und: *Der Einfall ist nichts.* — Er ist nichts ohne das »Handwerk«, ohne Gestaltung, Formung, Bändigung des Materials. Und das höchste Können ist nichts ohne den Segen des Einfalls. Ich glaube nicht, daß es eine Meisterschaft gibt, die nicht beides gleichmäßig vereinigt. Es hat noch nie einen Meister gegeben, der nur »gekonnt«, noch nie einen, der nur »Ideen gehabt« hat.

Was aber — wieder aus meiner Erfahrung — den Einfall betrifft: Er läßt sich in keiner Weise lenken oder gar herbeiführen. Er ist vollkommen unabhängig vom Seelenzustand, von der »Stimmung«, von der Beschäftigung. Er ist einfach da, blitzartig, unerwartet, unvorbereitet, und mit absoluter Deutlichkeit. Ich habe nichts zu tun, als ihn zu notieren. Fast noch nie habe ich am Einfall selbst etwas geändert. Seine Herkunft, sein Entstehen ist mir absolutes Geheimnis. Beim Gehen, beim Lesen, beim Rasieren, beim Essen, in der Unterhaltung mit Menschen, beim Einschlafen, ja selbst im Schlaf, im Traum ist er plötzlich da. Was seine Unabhängigkeit von der jeweiligen seelischen Verfassung betrifft, so ließe sich, wenn überhaupt, am ehesten eine umgekehrte Proportion feststellen: Aus Ärger, Verstimmung und ähnlichem Zustand heraus habe ich oft die lustigsten Einfälle und umgekehrt. Tages- und Jahreszeiten, wie andere von sich erzählen, haben auf meine Produktion keinen Einfluß.

Aus: »On Inspiration«, Sonderheft des »Chesterian«.

VERDI-RENAISSANCE

Wir wollen den noch abzuwartenden praktischen Dauer-Ergebnissen der Verdi-Renaissance nicht vorgreifen, können aber schon heute sagen, daß diese ganze Bewegung sich in doppelter Hinsicht als lohnend erwiesen hat: einmal, indem sie, ein historisches Unrecht gutmachend, tiefe Einblicke in die Werkstatt, überraschende Kenntnisse von dem heroischen Ringen um die Eroberung des musikalischen Theaters eröffnet und gewährt hat, und zwar die einer der wenigen großen Schöpfer der Opernkunst, neben Mozart, Weber, Wagner vielleicht des Größten, den die dramatische Musik bisher gezeitigt hat; zum andern als Rückwirkung auf die Behandlung der allgemein bekannten, sogenannten populären Opern Verdis.

Aus »Die moderne Opernbühne und Verdi«, von Otto Erhardt im »Auftakt« X/1.

EINE FESTSTELLUNG

Ein seltsames Naturgesetz kann man in den Berliner Philharmonischen Konzerten beobachten. Jedesmal, wenn Furtwängler ein Stück zeitgenössischer Musik aufführt, erscheint mit automatischer Sicherheit im Programmbuch als Erläuterer ein Schriftsteller, der unbestritten zu den finstersten Reaktionären der Berliner Musikkritik zählt. Er hütet sich selbstverständlich, *gegen* das Werk oder seinen Autor zu schreiben — das besorgt er bei anderer Gelegenheit und an anderer Stelle. Da er aber aufrichtig genug ist, das betreffende Stück *nicht* zu befürworten, so läßt er es mit einer trockenen thematischen Analyse bewenden. Aber gerade das ist in diesem Fall unzweckmäßig. Gerade einem so konservativen, entwicklungsfeindlichen Publikum wie den Altsassen der Philharmonie müßte die Stellung einer neuen Komposition aufgezeigt werden, die Stellung innerhalb der Musik und im Gesamtwerk des Autors. Ja, mehr noch: gerade diese Einleitungen sollten von einem deklarierten Anhänger der neuen Musik verfaßt werden, der sich für die Sache einsetzt, selbst auf die Gefahr hin, von den Hörern belächelt zu werden. Mit übelwollender Neutralität ist da nichts getan. Oder sollte es am Ende den Veranstaltern dieser Konzerte gar nicht erwünscht sein, daß ihre so seltene Bemühung um die junge Produktion Anklang findet? Vielleicht ist es gar wohlüberlegte Absicht, daß der Mann im Programmheft den Mann auf dem Podium eher schädigt statt fördert?

Aus »Musikleben« von Hanns Gutman im »Melos« IX/3.

DAS TEMPO FRÜHER UND HEUTE

Ihre spezifische Aktualität gewinnen die neuen rascheren Tempi durch die Krisis des expressiven Pathos; vorab *Beethoven* gegenüber. Die pathetischen Tempi waren guten Teiles in romantischer Reaktion gegen den totalen Funktionalisierungsprozeß, den sie doch nicht aufhalten konnten, langsamer durchwegs. Die Gewalt des Ausdrucks ist in Musik stets im einzelnen; nur das musikalisch unmittelbar Wahrgenommene kann nach Analogie mit den »Erlebnissen« aufgefaßt werden, der Totalverlauf eines Satzes aber ist von völlig anderer Form als der psychologische Erlebniszusammenhang des Menschen. Der musikalische Zusammenhang leistet eine Objektivation der einzelnen musikalischen Phänomene, wie sie im menschlichen Erlebniszusammenhang durch die Formen der Begriffsbildung, keinesfalls aber allein durch den bloßen unreflektierten Zusammenhang der Erlebnisse selber geleistet werden kann. Darum läßt alle psychologische Musikübung das Einzelne verweilen auf Kosten der Totalität, die die expressive Unmittelbarkeit aufhebt. Formanalytisch wäre fast das Pathos als Mittel zu verstehen, die Formschwierigkeit, die aus der Vorherrschaft des Singulären resul-

tiert, zu beseitigen, indem nun die beharrende Darstellung des Einzelnen gerade als Formintention erscheinen soll.

Aus »Neue Tempi« von Th. Wiesengrund-Adorno im »Anbruch« VII/1.

ARNOLD SCHÖNBERG

Der unverfälschte echte Schönberg ist jener der Werke 1 bis 10, demnach ein Reproduzierender, ein Wiederkäuer. Doch er lehnt sich gegen diese Wirklichkeit auf, die er überwunden wähnt und um jeden Preis überspringen möchte. Seine Empörung schafft indes eine Form, die weder dem reflektierten Gedanken, noch der künstlerischen Inspiration entspricht. Schönberg ist weder Philosoph noch Dichter; er ist präzise gesagt — ein Quälgeist.

Aus »Arnold Schönberg« von Guido Pannain im »Auftakt« X/1.

BEKENNTNIS

Es ist mir nicht im Schlaf eingefallen, mit der Komposition des »Wozzeck« die Kunstform der Oper reformieren zu wollen. Ebensowenig wie dies Absicht war, als ich sie zu komponieren begann, ebensowenig habe ich je das, was dann entstanden war, für etwas gehalten, was für ein weiteres Opernschaffen — sei es das eigene oder das anderer Komponisten — vorbildlich sein sollte, und auch nicht angenommen oder gar erwartet, daß der »Wozzeck« in diesem Sinne »Schule machen« könnte.

Aus »Wozzeck, Bemerkungen« von Alban Berg im »Anbruch« XXII/2.

CARUSOS »GEHEIMNIS«

Der ausgezeichnete Bassist Paul Knüpfer erwähnte die bizarren Wunderlichkeiten von *Carusos* Einsingen. Danach war das Einsingen Carusos ohne jede musikalische Disziplin, wirr und verwirrend ohne zusammenhängende Arpeggie oder Skala. Die Töne seien willkürlich im wirren Durcheinander von hoch und tief und tief und hoch aneinandergereiht, -gefügt, -gestoßen, staccato und martellato verbunden worden; das hohe H und C habe Caruso in diesem »Hexentanz« von Tönen bald forte, bald piano gesungen, dann sei es ihm (Knüpfer) so vorgekommen, als schlüge die Stimme um, weit über das hohe C hinaus nach F und G. Knüpfers Kollegen haben dieses »kuriose« *Einsingen* verdutzt an der Garderobentür belauscht, aber keinen Vers darauf finden können. — Der feinhörige Fachmann hatte aber bald das »Geheimnis« Carusos einmal in der ungehemmten Zwerchfell- und zwanglosen Kehlkopftätigkeit, zum anderen in seiner dadurch bedingten phänomenalen Atemkunst entdeckt, einem Atem, mit welchem er gleichsam in *allen* Tonlagen und Stärkegraden spielte — spielerisch bis zur *Atemlosigkeit. Das* ist das Geheimnis, welches er mit ins Grab genommen haben soll. Seine »fast atemlose« Gesangstechnik gab seinem Gesangston diejenigen Klangqualitäten, die ihn zum Gesangsphänomen stempelten. Ein Angelpunkt der deutschen Stimmbildungslehre.

Aus »Sängerköpfe und Stimmdiagnose« von Emil Lardy in »Die Stimme« XXIV/6.

DIE OPER IST KEINE SINFONIE

Im Augenblick, wo die Tatsache der Oper bejaht wird, muß auch jene in sich abgeschlossene Welt des singenden und spielenden Menschen als höhere Realität und gegeben angesehen werden. Dann aber muß versucht werden, den Schwerpunkt auch des musikalischen Geschehens jeweils in den Gesang zu verlegen, denn, wie ich schon einmal gesagt habe: eine Oper ist keine Sinfonie mit kostümierten Sängern. Das symphonische Denken, so schätzenswert er andernorts sein mag, ist in der Oper gewiß nicht am Platze, da es automatisch zu einer inneren und äußeren Hypertrophie des Orchesters führen muß. Die Musik ist und bleibt in der Oper »Begleitung«. Das führt auf die alte und immer wieder gestellte Frage nach der Beziehung von Wort und Ton oder nach dem Vorrang von Musik oder Drama. Sie ist in unserem Sinn überhaupt nicht zu stellen, da ein Operntext nicht ein Stück ist, zu den man Musik macht, das aber gegebenenfalls auch ohne solche aufzuführen wäre, sondern Wort und Ton, Musik und Drama müssen im ideellen Sinne gleichzeitig oder wenigstens gleichsinnig konzipiert sein, eines ohne das andere undenkbar. Der Endzweck der Unternehmung, das musikalische Drama oder deutlicher, die Oper, ist kein synthetisches Gebilde, durch Zusammensetzung verschiedener Bestandteile entstanden, sondern ein nicht weiter analysierbarer Organismus. Hier ist primär so viel aus Wort und Ton zusammengeströmt, wie es nötig war, um dem singenden Menschen dieses bestimmte Handlungsgebiet zu bereiten.

Aus »Opernerfahrung« von Ernst Krenek in »Blätter der Staatsoper«, Berlin X/22.

OTHMAR SCHOECK

Schoecks Musik bedeutet einen letzten Gipfel der »Ausdrucksmusik«. Aus ergriffener Hingabe an die ewigen Schwingungen des Menschenherzens quillt Schoeck eine Musik, die sich niemals in überspitztem Individualismus verliert, weil sie Gott und der Natur nah und verbunden bleibt. Ein großer Atem, ein frischer Hauch von Wald und See, von Berg und Wiesen weht noch durch sie. Darin und in der innern Wahrheit des Ausdrucks beruht ihre Größe. Alles Artistische und Experimentelle ist ihr fremd. Unmittelbar und aus innerstem Antrieb entstanden, erscheint sie von ungewöhnlich ausgeglichener Qualität. Eine Kunst von solcher Innerlichkeit und stillen Hingabe an die ewigen Quellen des Daseins erschließt sich am reinsten im kleinen (aber nicht exklusiven) Kreise. Die Konzentriertheit des Ausdrucks verlangt eine ebensolche vom Hörer. Schoecks Zeit wird kommen, wenn einmal wieder weniger nach Programm und Richtung und mehr nach der Musik selber gefragt werden wird. Den »ewigen Vorrat« des deutschen Liedes hat er um köstlichstes Gut gemehrt.

Aus »Othmar Schoeck« von Willi Schuh in »Musik im Leben« V/10—12.

ERST IN ZEHN JAHREN?

Wir sehen die Bewegungen im Opernschaffen unserer Tage: Epigonentum, Versuche zur Schaffung neuer Stile, Rückkehr zur Oper schlechthin — nichts ist ganz klar, eindeutig, gefestigt. Am wenigsten scheint die glatte Rückkehr zur Oper Aussicht auf Erfüllung zu haben, — es müßte denn ein heutiger Verdi kommen. Die »neue Oper« aber ist im ganzen — trotz allem, was in einzelnen Werken an Wesentlichem und Wahrhaftem steckt — noch kein Faktor, sie ist vielleicht noch nicht einmal da, und es werden noch viele Jahre vergehen müssen, ehe man sagen kann, ob unsere Epoche nicht nur eine solche der Versuche, sondern schon eine der Vorbereitung, eine Zwischenstufe in einer Weiterentwicklung der Oper war. Wird die »neue Oper« über die reine Zeitbedingtheit hinaus zur Befestigung ihrer sich wandelnden Form im Geistigen und Seelischen gelangen, so wird sie dem sich erneuernden Operntheater noch bedeutsame Aufgaben zuweisen können. In zehn Jahren wird sich mehr, wird sich hoffentlich Positives sagen lassen. Inzwischen wollen wir sehen und hören und erkennen.

Aus »Englische Musikanschauung« von Gustav Becking in »Ztschr. für Musik«, März 1930.

PH. EMANUEL BACHS »STELLUNG«

Die musikalische Richtung, die wir mit dem Namen Ph. E. Bachs bezeichneten, nimmt eine eigentümliche Stellung ein. In ihrer extremen Empfindsamkeit schießt sie über die sich damals anbahnende Klassik hinaus, und doch bleibt sie, was den Empfindungsschwung betrifft, weit hinter der Klassik zurück, und zugleich ist sie musikalisch-formal weit mehr mit der vorklassischen als der klassischen Musik verbunden. Von der Klassik kann man sagen, daß sie in gewissem Sinne zwischen der starren Größe der Bach-Händel-Zeit und der kleinlichen Empfindsamkeit der Philipp Emanuel-Richtung eine Mittelstellung einnimmt. Sie ist aber darum historisch nicht durch einfache Synthese aus beidem hervorgegangen, sondern man fühlt, daß eine innerlich neue Welt hier in die Erscheinung tritt.

Aus »Cembalo und Klavikord« von J. Handschin in der »Schweizer. Musikztg.«, 15. II. 30.

DEN SCHAFFENDEN INS STAMMBUCH

Ungeheure Quantitäten an Musik werden in die Massen geschleudert und damit erzwungenermaßen Qualität verschleudert. Die Folge: eine ungeheure Verzettelung des Schaffens; nicht *ein* Feuer lodert im Tempel der Kunst, sondern es werden eigenbrötlerisch Flammen und Flämmchen eifersüchtig sorgsam an den verschiedensten Herdstellen gehütet; prosaisch Süppchen daran gekocht. Das sind in Kürze die Schattenseiten der Situation.

Aus »Die musikalische Situation von heute« von Wolfgang von Bartels in »Zeitwende« VI/3.

WIE INSTRUMENTIERT MAN HEUTE?

Wie in dem Gesamt der Musik dieser Zeit findet auch in der Instrumentation eine Entspannung vom Subjektiv-Gewollten statt. Es tritt — dies läßt sich wenigstens im gegenwärtigen Augenblick feststellen — das Übermaß an Charakteristik als Folge leidenschaftlicher Selbstaussprache, wie in der Komposition, so auch in der Instrumentation zurück. Gleicherweise unmöglich ist es, daß ein Komponist dieser Zeit der Sehnsucht nach Frieden und Einfachheit einen musikalischen und instrumentalen Ausdruck verleiht, wie Mahler in der Vierten Sinfonie, oder daß er bei der sprachlosen Erregung zweier Gestalten der Oper, die einander unerwartet wiedersehen, einen Orchestersturm entfesselt, wie Strauß bei der Begegnung von Elektra mit Orest.

Aus »Über das Instrumentieren« von Egon Wellesz im »Melos« IX/3.

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Eugen d'Albert hat die letzte Hand an die Partitur einer neuen Oper gelegt. Sie trägt den Titel »*Die Witwe von Ephesus*«. Das Buch ist von *K. M. Levetzow* verfaßt. Die Grundidee ist der klassischen Anekdote entnommen.

Karol Rathaus, der im Auftrage der Reinhardtbühnen die Musik zu »Brülle China« und »Streit um den Sergeanten Grischa« komponiert hat, arbeitet gegenwärtig an der Komposition des neuen Stückes »*Die Ehe*« von Alfred Döblin.

Franz Salmhofer, dessen neues Ballett »*Der Taugenichts von Wien*«, Choreographie von Grete Wiesenthal, im Rahmen der Wiener Festwochen im Operntheater zur Aufführung gelangen wird, hat eine abendfüllende Oper in sechs Bildern, »*Dame im Traum*«, beendet. Als Verfasser des Buches zeichnen *Ernst Decsey* und *Gustav Holm*.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Die Staatsoper Unter den Linden hat die »*Gespenstersonate*« von *Julius Weismann* zur Uraufführung erworben. Das Schwesterhaus am Platz der Republik beabsichtigt, *Leo Janaceks* nachgelassene Oper »*Aus einem Totenhaus*« herauszubringen.

BRESLAU: Die deutsche Uraufführung der Oper »*Madeleine Guimard*« von Karl *Prohaska* hat sich das Stadttheater gesichert. Es ist die einzige Oper des 1927 gestorbenen Komponisten. Ihr Text, von der Schriftstellerin Lilly Braun, behandelt das Schicksal der Tänzerin Madeleine Guimard während der französischen Revolution im Jahre 1792.

GLADBACH-RHEYDT: *Valentino Fioravantis* komische Oper »*Die Dorfsängerinnen*«, textlich und musikalisch bearbeitet von Artur Haelssig, erfuhr Ende April ihre Erstaufführung.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Max Hennings neues Orgel-Konzert, op. 71, brachte der Organist Kurt Pickert mit dem Philharmonischen Orchester (Dirigent Conrad Hannß) in einem Konzert des Vereins der Freunde geistlicher Musik in Hamburg zur Uraufführung.

Robert Müller-Hartmann schrieb im Auftrag des Nordischen Rundfunks zu Stuckens Mysterium »*Gawân*« eine Musik, die unter der Leitung von José Eibenschütz zur Uraufführung kam.

C. Rorich hat ein Trio für Flöte und Fagott komponiert und verfaßte außerdem ein größeres musikwissenschaftliches Werk »Die Lehre von der selbständigen Stimmführung«.

KONZERTE

ALTONA: *Felix Woyrschs* Mysterium »*Da Jesus auf Erden ging*« (1917 geschrieben) wurde vom Bach-Verein, dem Landesorchester und hervorragenden Solisten am Karfreitag unter Leitung seines Schöpfers aufgeführt.

BAMBERG: *Walter Niemann* gab einen erfolgreichen Klavierabend mit nur eigenen Kompositionen.

BERLIN: Die von *Alwin Krumscheid* nach einem anonymen Manuskript aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts herausgegebene *Missa pontificalis* für vierstimmigen Chor, Soli, Orgel und Orchester, gelangte zu Ostern in der Hedwigsbasilika und der Ludwigskirche zur ersten Aufführung. Das klangprächtige Werk atmet den konzertanten Stil der Wiener Schule. — Die »*Neue Musik Berlin 1930*« (veranstaltet von der Rundfunkversuchsstelle bei der akademischen Hochschule für Musik«) findet vom 17. bis 21. Juni statt. Das Programm umfaßt: *Szenische Stücke* für Kinder, Schulen und Liebhaber. — *Pädagogische Musik.* — *Chorwerke und Chorschulen.* — *Hörspiele für Rundfunk.* — *Originalmusik für Grammophon.* — *Elektrische Musik.*

BRUCHSAL: Im *Bruchsaler Schloß* finden die *historischen Kammerkonzerte* am 16., 17. und 18. Juni statt. Das Programm umfaßt wieder eine Auslese aus der Musik des Rokoko.

DRESDEN: *Händels* »*Salomo*« (in der Neufassung von *Karl Straube)* kam am 4. April durch die Kantoreigesellschaft der Versöhnungskirche unter *Alfred Stier* zur Erstaufführung. In den beiden Hauptpartien waren Liesel von Schuch und Paul Schoeffler beschäftigt.

ERKELENZ: Der Lehrergesangverein brachte unlängst *Händels* »*Acis und Galathea*« mit Erfolg zur Aufführung.

FREIBURG: *Ein dreitägiges Hindemith-Fest* ist für den Sommer geplant.

GÖTTINGEN: Die Spielleitung der diesjährigen *Händel-Festspiele* wird wieder Niedecken-Gebhard übernehmen. — Auch

Wagner-Festspiele sind vom Stadttheater in Aussicht genommen.

GREIFSWALD: Das »*Pommersche Musikfest*« umfaßt vier Konzerte (30. Mai bis 1. Juni). Programm »Deutsche Romantiker«, Orchester-, Kammermusikwerke und Lieder von Schubert, Schumann, Weber, Mendelssohn, Brahms, Bruckner, Reger, Mahler, Pfitzner, Schillings, Schönberg u. a. Festdirigent Max v. Schillings. Mitwirkende: Havemann, Kempff, Wüllner. Festorchester: das verstärkte Berliner Sinfonie-Orchester.

HAMBURG: Der St. Michaelis-Kirchenchor (Leitung: *Alfred Sittard*) hat ein reiches Programm absolviert. Die Veranstaltungen wiesen Werke auf von *Kaminski* (Passion), *Honegger* (König David), *Joh. Michael Bach*, *Joh. Seb. Bach*, *Hugo Wolf*, *Brahms*, *Verdonck*, *Freundt*, *Praetorius*, *Palestrina* und anderen alten Meistern. *Bachs Hohe Messe* wurde auch in Berlin in einer ausgezeichneten Aufführung geboten. Alfred Sittard, der den Chor leitete, trat daneben als Orgelkünstler mehrfach auf. Sein op. 10, »Ein feste Burg« für Chor, Orgel und Orchester erfuhr aus dem Manuskript die erste öffentliche Wiedergabe.

KAISERSLAUTERN: Das erste Musikfest brachte in zwei Konzerten, geleitet von den Dirigenten Cecerle und Geiger, neben klassischen Werken eine Reihe von Erstaufführungen (Werke von *August Reuß*, *Otto Wartisch*, H. W. v. *Waltershausen*, Gerhart v. *Westerman*). Das Fest trug allen Ausführenden einen großen Erfolg ein.

KARLSBAD: Im letzten Sinfoniekonzert der Kurkapelle in der Wintersaison fand unter der Leitung des Generalmusikdirektors Robert Manzer — am Flügel Rosa Frisee — die Uraufführung des Klavierkonzertes in d-moll von *Ferdinand Gerhardt* statt.

KASSEL: Das *Mitteldeutsche Sängerbundfest* vom 29. Mai bis 9. Juni wird durch ein Kammermusikkonzert im *Wilhelmshöher Schloß* eingeleitet. Neben einer sechsstimmigen Motette von Heinrich *Schütz* gelangen zur *Uraufführung:* »Gesang der Geister über den Wassern« für achtstimmigen Chor und großes Orchester von Ludwig *Maurick*, die »Messe des Maschinenmenschen« von Bruno *Stürmer* und »Ecce homo« von Hans *Stieler*.

KIEL: *Das 18. Deutsche Bach-Fest* wird nicht, wie ursprünglich beabsichtigt, im Juni, sondern vom 4. bis 6. Oktober stattfinden.

In einem Kirchenkonzert des Vereins der Musikfreunde gelangte die Passacaglia und Fuge für Orgel und Orchester, op. 12, von *Otto Jochum*, unter Leitung Fritz Steins (Orgel: Dr. *Oskar Deffner*) zur Uraufführung. Im gleichen Konzert fand unter Leitung des Komponisten eine Wiederholung der Kantate »Jerusalem, du hochgebaute Stadt« von *Kurt Thomas* statt.

KÖNIGSBERG: Von *Wolfgang Fortner* wird beim Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins nicht sein »Fragment Maria«, sondern ein *neues Streichquartett* zur Uraufführung gelangen.

KOPENHAGEN: In der *St. Petri-Kirche* hat am Karfreitag der *Kieler Chor* unter Leitung Fritz Steins das Passionskonzert vonKurt *Thomas* aufgeführt. — Fritz *Heitmann* konzertierte mit ausgezeichnetem Erfolg im Dom.

MÜNCHEN: *Li Stadelmann* hatte mit der Wiedergabe von Bachs Goldberg-Variationen kürzlich einen ungewöhnlichen Erfolg.

NORDHAUSEN: *Walter Niemann* erzielte auch hier mit einem Klavierabend, der nur eigenen Kompositionen gewidmet war, starke Erfolge.

SPEYER: *Otto Siegls* »*Festlicher Hymnus*« (op. 72), für dreistimmigen Männerchor mit Blasorchester erlebt seine Uraufführung am 5. Juli bei der 900-Jahrfeier des Domes, und auf dem Rheinischen Sängerbundesfest in *Barmen*.

TURIN: *Georg Dohrn*-Breslau, der Dirigent der Schlesischen Philharmonie, leitete kürzlich als Gast ein großes Orchesterkonzert und erntete besonders mit Richard Strauß' »Tod und Verklärung« stürmischen Beifall.

WIESBADEN: *Hugo Leichtentritts* Goethe-Lieder - Zyklus: »Chinesisch - deutsche Jahres- und Tageszeiten« kam in einer neuen Fassung mit Orchesterbegleitung beim Festkonzert zu Ehren des Ärztekongresses zur erfolgreichen Aufführung unter Leitung von Carl Schuricht, gesungen von Maria Ranzow.

WÜRZBURG: Paul *Graeners* »Flöte von Sanssouci« wird auf dem Mozartfest am 21. Juni unter Leitung von Hermann Zilcher uraufgeführt. Weitere Wiedergaben stehen in Gera, Halle, Hamburg, Kiel, Leipzig, Münster, Weimar bevor.

TAGESCHRONIK

Die Asche *Max Regers* wurde am 11. Mai im Müchener Waldfriedhof beigesetzt. Sie ist von Weimar nach München überführt worden.

Mit der Beisetzungsfeier wird die *Grundsteinlegung eines Grab-Denkmals* verbunden. — Umrahmt wurde die Feier von zwei Chören aus der Feder des Meisters. (Chor der Akademie der Tonkunst unter Eduard *Zengerle.*) Dem Genius Max Regers haben bei der Heimkehr seiner irdischen Überreste in seine Heimat am Grabe Gruß und Nachruf gewidmet die Herren: Staatsrat *Dr. Jacob Korn* namens der Bayerischen Staatsregierung, Oberbürgermeister *Dr. Karl Scharnagl* namens der Stadt München, Akademiedirektor *Hermann W. Freiherr von Waltershausen* namens der Akademie der Tonkunst, Akademieprofessor *August Schmid-Lindner* namens der Max-Reger-Gesellschaft.

Der *Jugendchor der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Berlin,* veranstaltete unter Leitung von Heinrich Martens auf seiner diesjährigen Sängerfahrt durch die Lausitz in Frankfurt a. d. O., Guben, Forst, Kottbus und Lübben zwei geistliche und sechs weltliche Konzerte mit Sätzen aus dem neuen »Volksliederbuch für die Jugend«, die überall sehr beifällig aufgenommen wurden.

Der *Internationale Welt-Musik- und Sangesbund* hält seinen ersten Kongreß in der Zeit vom 1. bis 8. Juni in Wien ab. Das Präsidium haben Richard Strauß und Wilhelm Kienzl übernommen.

Musikpädagogische Arbeitswoche in Ostseebad Rauschen. Zur Einführung in die neuzeitlichen Aufgaben der Musikerziehung veranstaltet das Institut für Kirchen- und Schulmusik der Universität Königsberg, in Verbindung mit dem Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, vom 29. Juni bis 6. Juli einen Ferienkursus.

»Skizze für großes Orchester«, das neueste Werk von *K. H. Pillney,* dem durch sein »Divertimento für Klavier und Kammerorchester« auch als Komponist bekannt gewordenen Kölner Pianisten, erhielt anläßlich des »concours de composition musicale du Kursaal d'Ostende« den 10000 Franken-Preis.

Der im Juni in *Basel* stattfindende *Meisterkurs,* bei dem den Teilnehmern das volle Orchester der Basler Orchester-Gesellschaft zur Verfügung steht, war im letzten Jahre von 27 Schülern aus elf verschiedenen Ländern besucht. Der Jahreskurs vom Oktober bis Juli ist für Anfänger oder weniger erfahrene Dirigenten bestimmt. Diese haben außerhalb der Kursstunden Gelegenheit, Orchester- und Theaterproben zu besuchen; auch werden in besonderen Stunden Opernpartituren geübt und musikalische Probleme besprochen.

Der Landesverband evangelischer Kirchenmusiker in Preußen veranstaltet vom 10. bis zum 12. Juni d. J. in *Halle* einen Kirchenmusikkongreß.

Günther Ramin spielte auf Einladung des englischen Staatsrundfunks in London Ende März ein Orgel- und ein Cembalo-Konzert. Ferner wurde er als Cembalo-Solist für das diesjährige große deutsche Bachfest in Kiel und für die Leipziger Bachfeier im Juni verpflichtet. — Der Künstler erklärt entgegen umlaufenden Gerüchten über seine Berufung an das Kreuzkirchen-Kantorat in Dresden ausdrücklich, daß er sich weder um diese Stellung beworben habe, noch daß man an ihn in Form einer Berufung herangetreten sei.

Kurt Janik, Leiter der Unterrichts- und Kulturabteilung der Electrolagesellschaft, hielt am 16. Mai einen Rundfunkvortrag, der »Die Schallplatte im Dienste des Unterrichts« betitelt war; er zählte die vielen Anregungen auf, die der modernen Schallplatte zufallen, er sprach vom »produktiven Hören« und unterstützte den Wert seiner Ausführungen durch Demonstrationen. Man vernahm von der Förderung des Sprach- und des naturkundlichen Unterrichts; es wurde betont, wie die Platte den Geschichtsunterricht befruchten könne und auch als Hilfsquelle dem Turn- und Gymnastikunterricht dienlich sei. Das alles aber trete zurück hinter den Beruf der Schallplatte für den heutigen *Musikunterricht.* Der Vortragende umriß mit klugen Worten den Komplex der Aufgaben, die auf diesem weiten Gebiet schon erfüllt sind und noch der Erfüllung harren.

E. N. v. Reznicek, der gefeierte Tondichter, vollendete am 4. Mai sein 7. Lebensjahrzehnt. Das gleiche Alter erreichte am 18. Mai die Komponistin und Pianistin *Mary Wurm.* Am 18. Juni wird *Johannes Biehle,* der Begründer der Glockenwissenschaft und Orgelbaukenner, seinen 60. Geburtstag begehen können.

Auf 50 Jahre konnten zurückblicken: *Karl Bleyle,* der schwäbische Komponist,

Walter Howard, der Berliner Musikgelehrte und Publizist, *Max Auer*, der unermüdliche Vorkämpfer für Anton Bruckner.

Richard Strauß wurde zum Ehrenbürger der Insel Naxos, *Toscanini* zum Ehrendoktor der Georgetown-Universität in Washington ernannt.

Die Generalmusikdirektoren *Weisbach* und *Beck* wurden auf je weitere drei Jahre für *Düsseldorf* bzw. *Magdeburg* neu verpflichtet.

Hugo Balzer ist als Generalmusikdirektor nach *Freiburg* berufen worden.

Alfred Wassermann (Basel) wurde zum Leiter des Musikvereins nach *Mannheim* berufen.

Arnold Ebel konnte am 10. April 1930 auf eine zehnjährige Tätigkeit als Vorsitzender des »Berliner Tonkünstler-Vereins«, der Berliner Ortsgruppe des »Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer« zurückblicken.

Das »*Haus des Atems*« in Berlin-Dahlem wurde am 11. Mai durch einen Vortrag von *Willi Kewitsch* über das »Neue Heilverfahren durch die Luft« eingeweiht. Die erfahrene Stimmbildnerin beschäftigte sich mit folgenden Themen: Schnelle Beseitigung von Stimmschwierigkeiten wie Tremolo, Knödeln, Detonieren, mit der Erziehung der Stimme zu natürlichem Wohlklang auch bei mangelndem Gehör, mit der Heilung von Heiserkeit und den Katarrhen der Atemwege usw.

TODESNACHRICHTEN

Rose Caron, Mitglied der Großen Pariser Oper und der Komischen Oper, † im 73. Lebensjahre.

Felix Gotthelf † in Dresden im 73. Lebensjahre. Er studierte zunächst Medizin, widmete sich dann aber dem Musikstudium. Seit 1920 lebte er in Dresden. Gotthelf ist besonders bekannt geworden durch seine Lieder; außerdem hat er Streichquartette, sinfonische Phantasien, musikalische Balladen und die Oper »Mahadeva« komponiert.

Bohuslav Lhotsky, Violinvirtuose und seit 25 Jahren Führer des Sevcik-Quartetts, † zu Prag im Alter von 52 Jahren.

Vera Schapira, die bekannte Pianistin, die zuerst mit dem Wiener Musikschriftsteller Richard Specht, dann mit dem Hamburger Pianisten Walter Kauffmann verheiratet war, hat im Alter von 39 Jahren in Bremen durch Freitod ihrer Laufbahn ein Ende gesetzt. Sie gehörte zu den vornehmsten Vertretern der Leschetizki-Schule und galt allgemein als eine ursprünglich begabte, bravouröse Konzertspielerin, die von Strauß in Berlin eingeführt, von Mengelberg nach Amsterdam gebracht wurde. In den letzten Jahren war ihr Auftreten seltener geworden.

Adolf Stierlin, der Komponist und Musiklehrer, ist im Alter von 71 Jahren zu Münster gestorben. Er war Schüler von Ph. Spitta. Viele Jahre war er als Opernsänger (Baß) tätig. Stierlin komponierte mehrere Opern, so »Scapina«, »Zamora« und ein Ballett »Die sieben Todsünden«.

Diesem Heft liegt *Titel* mit *Inhalt* vom Ersten Semester des laufenden *XXII. Jahrgangs der* »*Musik*« bei. Das Namenregister wird von jetzt ab den ganzen Jahrgang umfassen und mit dem Titel und Inhalt des zweiten Semesters dem Dezemberheft 1930 beigelegt werden.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38, mit Ausschluß des Beitrages »Hermeneutik«, für den der Verfasser die Verantwortung trägt

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

DER PRIVATDRUCK VON RICHARD WAGNERS AUTOBIOGRAPHIE

Erstmalige Veröffentlichung der späteren Kürzungen

VON

JULIUS KAPP-BERLIN

Auf der Höhe seines Glückes, wenige Tage nach der Uraufführung des »Tristan« in München, begann Richard Wagner die Geschichte seines buntbewegten Lebens aufzuzeichnen. Hauptanlaß war wohl der Wunsch seines königlichen Beschützers, Ludwigs II. von Bayern, genaueste Kenntnis von dem Leben und Schaffen des vergötterten Meisters zu erhalten. Für Wagner selbst dürfte aber noch bestimmender der eigene Drang gewesen sein, seiner neuerrungenen Gefährtin, der ihm schon seit Jahresfrist insgeheim angehörenden Gattin seines Freundes und Mitstreiters Hans von Bülow, die Kämpfe und Irrungen seiner Lebensbahn in für sie bestimmter Beleuchtung darzulegen. Das *Original-Manuskript* der Autobiographie »Mein Leben« stammt nicht von Wagners Hand, es *ist von Cosima von Bülow geschrieben*, der es der Freund in stillen Abendstunden diktierte. Am Kopf der Niederschrift steht der Vermerk: »*München 17. Juli 1865*«. Bis zu Wagners Ausweisung aus München (10. Dezember 1865) und während Cosimas wiederholten Besuchen in Genf und Triebschen wurde die Erzählung ohne größere Unterbrechungen fortgeführt. Nach der Schilderung der Dresdner Aufführung von Beethovens IX. Sinfonie am Palmsonntag 1846 (etwa in der Mitte des zweiten Teils der Autobiographie) trat dann eine längere Pause in der Arbeit ein. Hier steht am Rand des Originals der Vermerk: »*Abschied von Triebschen — Unterbrechung — 15. April 1867. — Wiederaufnahme 28. Juli 1868 auf Triebschen.*« Cosima hatte ihrem Gatten nach München folgen müssen und kehrte erst, nach der dortigen Uraufführung der »Meistersinger«, Ende Juli 1868 für immer zu Wagner zurück. In der Weltabgeschiedenheit Triebschens wurde die Lebensgeschichte dann ohne Unterbrechung bis zum Ende des dritten Teiles, der mit Wagners Heimkehr nach Deutschland nach der Pariser Tannhäuser-Katastrophe, im Sommer 1861, abschließt, gefördert.

Da Wagner fürchtete, diese einzige Handschrift könne irgendwie mal in Verlust geraten, beschloß er, einen *Privatdruck* in ganz beschränkter Anzahl für seinen intimsten Freundeskreis herstellen zu lassen. Friedrich Nietzsche, der damals Professor in Basel war, schlug als Drucker einen gewissen *A. G. Bonfantini* in Basel vor und überwachte selbst dort die Drucklegung. Wie die Briefe Wagners an Bonfantini beweisen, wurde diese in den Monaten September bis November 1870 ausgeführt, und Wagner konnte

zu Weihnachten 1870 seinen Freunden zunächst den die Jahre 1813 bis 1842 umfassenden ersten Teil, einen stattlichen roten Ganzlederband von 339 Seiten, als Geschenk überreichen. Der zweite Teil von »Mein Leben«, der die Jahre 1842—1850 schildert, war im Dezember 1872 ausgedruckt (358 Druckseiten), und der dritte (1850—61 auf 318 Druckseiten) endlich zu Ostern 1875. Ebenso wie der Drucker wurden auch alle Empfänger dieses in insgesamt nur 15 Exemplaren hergestellten Privatdrucks zu strengster Diskretion verpflichtet. Diese wurde auch von allen getreu eingehalten, und es ist keines dieser Exemplare je in unrechte Hände gelangt. Der Allgemeinheit blieb Wagners Autobiographie, die, wie er testamentarisch verfügte, mit Rücksicht auf noch lebende Persönlichkeiten erst dreißig Jahre nach seinem Tode veröffentlicht werden sollte, völlig unbekannt.
Von dem Vorhandensein dieses Privatdrucks erfuhr man außerhalb Bayreuths überhaupt erst 1898 durch das Prachtwerk der Mrs. Burrell, das eine Abbildung des Titelblatts in Faksimile enthielt. Dieser fanatischen Engländerin, die ein Jahrzehnt hindurch alle erreichbaren Wagner-Autographen aufkaufte, war es nämlich durch einen glücklichen Zufall gelungen, von der Witwe des Druckers Bonfantini ein Exemplar des Privatdrucks, das dieser sich heimlich zurückbehalten hatte, gegen eine hohe Kaufsumme zu erstehen. Jedoch auch sie hütete ihren kostbaren Fund ängstlich vor jedermann. Erst im Jahre 1911 wurde »Mein Leben« in einer zweibändigen großen Ausgabe (bei Bruckmann in München) der Allgemeinheit erschlossen. Diese enthielt die drei Teile des Basler Privatdrucks und noch einen kurzen vierten Teil, der die Jahre 1861—1864 (bis zur Berufung Wagners zu König Ludwig II.) umfaßt. Über die Entstehung dieses vierten Teiles wußte man gar nichts, und die Ausgabe, die weder den Namen eines Herausgebers noch sonstige Angaben enthält, schwieg sich auch darüber aus. Die von Wagner im Vorwort betonte »schmucklose Wahrhaftigkeit« seiner Lebenserzählung ward von der Forschung mit Recht stark angefochten und an vielen Punkten durch Dokumente widerlegt. Es erhoben sich aber auch damals bereits ernsthafte Stimmen, die behaupteten, daß diese Ausgabe von 1911 mit dem früheren Privatdruck *nicht* übereinstimme, sondern Auslassungen, Retuschen usw. aufweise. Da man bei früheren offiziösen Wagner-Publikationen in der Tat in dieser Hinsicht üble Erfahrungen gemacht hatte, gewann diese Auffassung immer mehr Anhänger. Es war jedoch nicht möglich, die heftig umstrittene Frage einwandfrei zu klären, da das einzig bekannte Exemplar des Privatdrucks, das Burrellsche, unzugänglich war, und Bayreuth den Einblick in den Privatdruck oder die Originalhandschrift stets verweigerte. Dieses nicht ganz verständliche Verhalten bestärkte natürlich die Zweifler in ihrer Ansicht, daß mit der Publikation von 1911 etwas nicht in Ordnung sei. So entstand allmählich das Gerede von Wagners *»unterdrückter« Autobiographie.* Als nun vor kurzem eine englische Schmähschrift erschien, die den selbst-

bewußten Titel führt: »*Die Wahrheit über Wagner*« und unverfroren als Quelle ihrer Angriffe die »unterdrückte Autobiographie«, über die höchst zweifelhaft anmutende detaillierte Angaben gemacht werden, nennt, wandte ich mich nach Wahnfried mit der Bitte, mir durch Überlassung eines Exemplars des Privatdrucks die Möglichkeit zu geben, diesen frechen Lügen entgegenzutreten und endlich diese für die Forschung so wichtige Streitfrage klären zu können. In liebenswürdigster Weise hat mir daraufhin Siegfried Wagner sofort ein Exemplar des *Privatdrucks* der Autobiographie zur Verfügung gestellt, und zwar das Exemplar, das Wagner einst mit folgender herrlichen Widmung seinem Freunde Franz Liszt geschenkt hatte:

Heiliger Franz!
Du hast mich ganz:
so nimm' auch mein Leben,
es sei Dir gegeben,

Neben den drei bei Bonfantini gedruckten stattlichen dunkelroten Ganzlederbänden fand ich zu meiner Überraschung noch einen schmalen *vierten*, der nur 143 Druckseiten umfaßt und in genau derselben Ausstattung 1881 bei Th. Burger in Bayreuth gedruckt ist! Also auch der vierte Teil der Autobiographie, über dessen Entstehung man sich bei der Publikation von 1911 vergeblich den Kopf zerbrochen hatte, ist von Richard Wagner selbst, noch zu seinen Lebzeiten, als Privatdruck veröffentlicht worden. Diese zuvor völlig unbekannte Entdeckung veranlaßte mich zu genaueren Feststellungen. Das Originalmanuskript des vierten Teiles ist am 10. Januar 1876 begonnen und berichtet in rascher Folge die Ereignisse der Jahre 1861 und 1862. Dann trat, wohl in Anbetracht der ersten Bayreuther Festspiele, eine lange Unterbrechung ein. Der Rest wurde erst »Villa d'Angri, 20 Maerz 1880« begonnen, dann aber rasch zu Ende geführt.

Eine gewissenhafte *Gegenüberstellung des Privatdrucks von »Mein Leben« mit der Ausgabe von 1911* ergab nun die erfreuliche Tatsache, daß das Gerede von einer »unterdrückten Autobiographie« völlig haltlos und unbegründet ist. Auch das mit Berufung auf namhafte Kronzeugen weit verbreitete Gerücht, der Anfang des Privatdruckes laute: »Ich bin der Sohn Ludwig Geyers«, ist unrichtig. Im ganzen sind an 14 Stellen Abweichungen der beiden Ausgaben feststellbar. Acht hiervon sind Milderungen abfälliger, ja gehässiger Äußerungen Wagners über *Wesendoncks*. Nach dem inzwischen erfolgten Bekanntwerden der Briefe Wagners an Wesendoncks, mit dem

Wagner nicht gerechnet hatte, hätten diese an sich schon peinlichen Entgleisungen geradezu aufreizend gewirkt. Wie so vieles andere in der Autobiographie, sind diese wider besseres Wissen erhobenen Vorwürfe gegen seine selbstlosesten Wohltäter nur im Hinblick auf die Art der Entstehung überhaupt verständlich. In blinder Verehrung, ja fast Hörigkeit von Cosima suchte Wagner, als er dieser seine Lebensgeschichte erzählte, alles was ihre Bedeutung in seinem Leben überstrahlen könnte, möglichst herabzusetzen und abzuleugnen. Im Falle Mathilde Wesendonck ist das allerdings doppelt erstaunlich, da Cosima ja bei der »Katastrophe« im »Asyl« 1858 selbst zugegen, sogar aktiv vermittelnd tätig war. Diese Retuschen sind also noch nicht einmal für die Freundin selbst, sondern bewußt als Irreführung der Nachwelt vorgenommen! Und nur der Umstand, daß Mathilde entgegen Wagners ausdrücklichem Wunsch seine kostbaren und zur Entstehungsgeschichte des »Tristan« unentbehrlichen Briefe nicht vernichtet, sondern 1904 der Welt geschenkt hat, hat dies vereitelt.

Die anderen Auslassungen in der Ausgabe von 1911 entsprangen durchaus verständlicher Rücksichtnahme auf damals noch lebende Persönlichkeiten, so der scharfe Angriff gegen *Albert Niemann* anläßlich seines Verhaltens beim Pariser »Tannhäuser«, den man dem inzwischen ja zu Wagners Getreuesten gewandelten Recken mit Recht ersparen wollte. Ebenso der Ausfall gegen *Felix Draeseke* oder *Dustmann*. Etwas anders sind die Auslassungen über *Bülow* und *Karl Ritter* anzusprechen, wenngleich sie ihres intimen Charakters wegen verständlich sind.

Es ist jedenfalls jetzt erwiesen, daß die Geschichte von der »unterdrückten Autobiographie« eine Lüge ist, und daß die Ausgabe von 1911 als durchaus authentisch angesprochen werden kann. Und Bayreuth war sehr schlecht beraten, als es allen Anfragen und Angriffen beharrlich die Antwort schuldig blieb und dadurch indirekt selbst dieses Gerücht nährte. Inzwischen ist auch dort, vor allem dank Frau Winifred Wagners, die Einstellung gegenüber der ernsthaften Wagner-Forschung eine wesentlich andere geworden, und ich möchte auch an dieser Stelle dem Hause Wahnfried nochmals öffentlich dafür danken, daß mir in so überaus entgegenkommender Weise die Möglichkeit gegeben wurde, das für die Forschung so wichtige, langumstrittene Geheimnis, das über Wagners Autobiographie gebreitet war, hiermit einwandfrei zu klären.

*

Es folgen nun hier in Gegenüberstellung die Varianten des *Privatdrucks* von »Mein Leben« (1870) gegenüber der *Ausgabe von 1911*.

Privatdruck	*Ausgabe von 1911*
». . . in seiner rechtschaffenen *Ungebildetheit* . . .«	*Seite 654:* »daß Wesendonck in seiner rechtschaffenen *Offenheit* durch mein Heimischwerden in seinem Hause sich beunruhigt fühlte«.

»... *ein nur wenig Gebildeter* sich auf jedes Gespräch wirft.«

Seite 658: (Otto Wesendonck): »mit welcher *ein sich vernachlässigt Glaubender* sich auf jedes Gespräch wirft«.

»... *das von ihr begangene Unrecht* sich selbst ...«

Seite 675: »und nahm von Frau Wesendonck Abschied, welche allerdings schließlich *das sie einnehmende Mißverständnis* sich selbst vorwurfsvoll zu Herzen zu nehmen schien«.

»... abholte. *Beim Abschiede von seiner Frau ward mir klar, daß hier nicht Alles mit rechten Dingen zuginge. Nachdem Ritter sich mit großer Kälte und Verlegenheit von seiner Frau in Lausanne getrennt, eröffnete er mir im Post-Coupé, mit hervorbrechender heftiger Gesprächigkeit, daß er soeben von seiner Frau sich vollständig getrennt habe: er habe die verschiedenen Jahre seit seiner Verheiratung ausgehalten, was ein Mensch aushalten könnte, jetzt ginge es aber nicht mehr weiter; bis dahin habe er sich von allem und jedem Umgange zurückgezogen, um den Verlegenheiten, in welche ihn zu jeder Zeit das Benehmen seiner Frau versetzt, auszuweichen: nun aber quäle ihn in der Einsamkeit dieselbe Frau auch noch durch Eifersucht, und dies sei ihm endlich so unerträglich gefallen, daß er, wenn nicht eine Scheidung, doch eine vollständige Trennung habe beschließen müssen. Als ganz junger Ehemann fühlte er sich somit ungefähr in einer ähnlichen Lage, wie die meinige ihm dünkte, angekommen, und diese vermeintliche Gleichheit machte ihn sehr gemütlich und hingebend für mich.*

Wir sprachen nicht mehr viel von diesen Dingen, und gaben uns schweigend den Eindrücken unserer Reise hin. Diese ...«

Seite 677: ... Karl Ritter zum gemeinschaftlichen Antritt der Reise abholte«. (Hier fehlt nun der nebenstehende Absatz.)

»Wir sprachen nicht viel auf der Reise und gaben uns schweigend unseren Eindrücken hin. Die Reise führte ...«

»... Aufgabe, abwendig machte. *Er, der einen Teil seiner Pariser Appointements an den Gewinn der Pariser Hauptkritiker daran wagen zu müssen für nötig erachtet hatte, war in Folge dieser Bestechungs-Versuche* darüber aufgeklärt worden, daß meinem Werke der Untergang geschworen sei, *und er persönlich sich nur durch Desertion, sowie durch ein Auftreten in Meyerbeerschen Opern retten könne.* Von jetzt an verfiel er in eine Schwermut ...«

Seite 745: »... welche den Hauptträger meines Werkes, den Sänger *Niemann* schließlich seiner, anfangs mit so Hoffnung erweckender Energie erfaßten Aufgabe, abwendig machte. Er war darüber aufgeklärt worden, daß meinem Werke der Untergang geschworen sei. Von jetzt an verfiel er in eine Schwermut ...«

»... abgetan werden könnte. *Als er auch die erneuete Hinweglassung jener von mir so*

Seite 745: (Niemann): »... wir seien in einer Unternehmung begriffen, die nicht

wichtig erkannten Stelle im Adagio des zweiten Finales, welche er anfänglich in einigen Proben zu höchster Ergriffenheit Aller vorgetragen hatte, verlangte, und ich diesem mich widersetzte, zeigte er mir brieflich an, er habe nicht Lust, seine Stimme und seinen Ruf um meinetwillen auf das Spiel zu setzen; wollte ich die Stelle nicht streichen, so sollte ich sie nur singen lassen von wem ich Lust hätte. Ich wußte von nun an, daß ich es mit einer vor Feigheit wildgewordenen Bestie zu tun hatte, und ließ meinen Ritter, der selbst nicht mehr mit Venus zu liebeln den Mut hatte, bei Seite, ohne weiter mit ihm über seine Leistung zu verkehren.
Unter diesen wenig ermutigenden Umständen ...«

summarisch genug abgetan werden könnte.«
(Hier folgt nebenstehender Absatz.)

»Unter diesen wenig ermutigenden Umständen ...«

»... Diese *wirklich elende* Komposition ... protegiert; *da Draeseke sich als Dirigent seiner Komposition vollends lächerlich erwies, bestand Liszt, dem Rate aller Freunde gegenüber,* auf der Durchführung des Marsches unter Bülows Direktion. ... welches von den *gemarterten* Zuhörern ...«

Seite 774: »mit einem ,deutschen Marsch' von Draeseke: Diese *wunderliche* Komposition des sonst so begabten Menschen wurde aus nicht leicht zu verstehenden Gründen von Liszt mit herausfordernder Leidenschaft protegiert; Liszt bestand auf der Durchführung des Marsches unter Bülows Direktion ... welches von den Zuhörern«

»... nachzueifern. *Jedenfalls kam man nicht auf den Einfall, mir das Gesuchte bei sich anzubieten.*«

Seite 796: »er (der Briefbeschwerer, ein Geschenk Mathildes) sollte mich ermahnen, diesem Löwen in irgend etwas nachzueifern.«

»... namentlich von ihrer Schwester Luise, *welche sie durch ihre Heirat mit dem widerlichen Herrn Dustmann, dessen Namen diese jetzt führe, für kompromittiert hielt,* zurückgezogen.«

Seite 808: »Friederike Meyer habe sich sehr jung von ihrer Familie getrennt, namentlich von ihrer Schwester Luise zurückgezogen.«

»... mich für seine Rechnung zu malen. *In der Freude über eine glückliche neue Entbindung seiner Frau war Wesendonck nämlich auf den Gedanken gekommen, dieser mit meinem Portrait ein recht ausdrucksvolles Angebinde zu machen.* Leider wollte es ...«

Seite 812: »Außerdem plagte mich ein Maler Caesar Willig, welcher von Otto Wesendonck den Auftrag erhalten hatte, mich für seine Rechnung zu malen. Leider wollte es ...«

»... meines tollen Vorhabens verlor. *Bülow hatte, uns nachkommend, den Vorgang angesehen; Cosima erklärte ihm sehr unbefangen, was es zu bedeuten gehabt hätte, und leider durfte ich nicht annehmen, daß seine Laune auf der Höhe der unsrigen stände, da er sich seiner Frau mit Bedenken darüber äußerte.* Nach Biebrich zurückgekehrt ...«

Seite 817: »... während ich den Mut zur Ausführung meines tollen Vorhabens verlor. Nach Biebrich zurückgekehrt ...«

»... das uns belastete. *Unter Tränen und Schluchzen besiegelten wir das Bekenntnis, uns einzig anzugehören.* Uns war Erleichterung geworden.«

Seite 858/59: »wir blickten uns stumm in die Augen und ein heftiges Verlangen nach eingestandener Wahrheit übermannte uns zu dem keiner Worte bedürfenden Bekenntnisse eines grenzenlosen Unglückes, das uns belastete. Uns war Erleichterung geworden.«

»... scheute sich nicht, *dem, wie sie es nannte, kindischen und unüberlegten Benehmen der Frau Wesendonck gegen meine Frau* eine Schuld beizumessen, die ...«

Seite 861: »Meine Freundin scheute sich nicht, der Beziehung zwischen Frau Wesendonck und meiner Frau eine Schuld beizumessen, welche sie nun selbst zu sühnen sich berufen fühlte.«

»... eine sehr überraschende Aufhellung: *mit großer Pein über meine Fragen darnach gestand mir diese nämlich in größter Aufregung, ihre Schwester habe sich gesagt: »und wenn ich Wagner rette, so liebt er doch am Ende nur die Wesendonck!«*...

Seite 863: »Für dieses mir damals ganz unerklärliche und einzig durch die Schwäche ihres nicht unabhängigen Charakters verständlich Dünkende, erhielt ich wenige Zeit hierauf durch ihre Schwester, Frau Dr. Wille, eine sehr überraschende Aufhellung.«

»... worauf ich nicht umhin konnte, ihn durch eine Antwort meinerseits auf *seine große Erbärmlichkeit* aufmerksam zu machen.«

Seite 865: »Otto Wesendonck schlug meine Bitte ganz vollständig ab; worauf ich nicht umhin konnte, ihn durch eine Antwort meinerseits auf *sein Unrecht* aufmerksam zu machen.«

TONSCHÖNHEIT UND MECHANISCHES VIBRATO

VON

OSKAR ROHNE-BERLIN

Der schöne, klangvolle Ton ist nicht nur das Substrat eines guten, alten Meisterinstruments, obwohl ein solches beim Streichinstrumentenspiel zu bevorzugen sein wird. Dem Meister des Instrumentenspiels bilden selbst geringwertige Instrumente kein Hindernis für die Erzeugung klangschöner Töne. Zu verwerfen ist das mechanische Vibrato (die bekannten Zitterbewegungen) in seiner stereotypen Anwendung; an der Hervorbringung klangvoller Töne ist es vollständig unbeteiligt. Es ist unkünstlerisch, ist Gewaltanwendung. Diese Bewegungen der Hand stehen in keinem logischen Zusammenhang mit den Spielbewegungen; deshalb ist ihre Anwendung gegen die Ökonomie der Kräfte; die saubere Tongebung wird negativ beeinflußt, die Treffsicherheit der Töne auf dem Instrument bei schnellen Tonfolgen in Frage gestellt. Der

gleichmäßige Strom des Klanges wird durch diese Bewegungen unterbrochen, der Ton infolgedessen unruhig und flackernd.
Diese mechanischen Zitterbewegungen werden mit wenigen Ausnahmen beim Spiel auf Streichinstrumenten allgemein angewandt. Der Hauptgrund ist in der Befürchtung zu suchen, daß der auf dem Streichinstrument gegriffene Ton mit dem begleitenden Klavierton oder Akkord nicht übereinstimmen könnte.
Durch die Vibrationen der angestrichenen Saite, die sich auf die beteiligten Muskeln der linken Hand übertragen, ist ferner die Möglichkeit zu Eigenreflexen gegeben; sofern diese Reflexe bei der Aufstellung von Bewegungslehren nicht berücksichtigt werden, müssen sie als Störungen empfunden und behandelt werden. Von dieser Seite gesehen, sollen die mechanischen Zitterbewegungen die Dauerreizung der Nerven (resp. des Muskels) kompensieren, die durch die Vibration der angestrichenen Saite verursacht wird. Besonders deutlich wird das beim Aushaltenmüssen einer längeren, halben oder ganzen Note. Beim Crescendo werden diese Zitterbewegungen heftiger. Hier tritt klar zutage, daß (unbewußt) eine Intensivierung der Antagonistengruppe der an der Bewegung (im Raum) beteiligten Muskeln versucht wird, um die erforderliche größere Krafthergabe zu erzwingen. Das mechanische Vibrato bewirkt intermittierende Innervationen (Reize) der betreffenden Gesamtmuskelgruppe.
Alle diese Vorgänge sind dem größten Teil der ausübenden Künstler unbekannt. Die Gegenaktionen werden unbewußt ausgeführt; auch in dieser Weise können die genannten Schwierigkeiten (Störungen) überwunden werden. Sowie man aber begonnen hat, über diese Vorgänge nachzudenken, müssen auch die gegebenen Beziehungen aufgedeckt, die Befunde der Arbeit bewußt zugeordnet werden.
Daß es für uns Künstler notwendig ist, unsere Arbeit bewußt zu tun, wenn wir nicht ins Hintertreffen geraten wollen im Hinblick auf die bewußte und breite Entwicklung aller anderen Zweige unserer Kultur, darüber dürfte heute kein Zweifel sein. Es genügt nicht, nur über die Tagesfragen seines Handwerks orientiert zu sein, es muß tiefer geschürft, es müssen breitere Gebiete in den Interessenkreis einbezogen werden, wenn man mehr als Handwerkmäßiges leisten will.
Jedermann ist es bekannt, daß große Künstler beim Vortrag ihre eigene Note haben; daß die Auffassung somit Wiedergabe einer Komposition entsprechend dem Charakter und der Persönlichkeit, stets verschieden und deshalb immer reizvoll ist.
Besonders interessant dürfte es aber sein, daß sogar Unterschiede in der Klangwirkung existieren, also ein rein physikalisch-physiologisches Phänomen. Das wäre nicht weiter verblüffend, wenn es sich um Geiger oder Violoncellisten handelte, die ihre Tongebung unmittelbar beeinflussen können. Wir meinen aber Pianisten. Von Liszt, Rubinstein und Busoni ist es bekannt, daß diese

Meister beim Spiel ganz eigenartige Klangwirkungen hervorzauberten; dasselbe Phänomen können wir auch heute erleben, z. B. beim Spiel Heinrich Kosnicks und Egon Petris. Gleich vom Anbeginn ist der Klang des Klavier- oder Flügeltons — die Güte des Instruments spielt keine Rolle — ein vollständig anderer, als man ihn sonst zu hören bekommt (wir möchten ausdrücklich bemerken, daß wir *nur* von der physikalisch-physiologischen Klangwirkung des Spiels sprechen); der Ton des Instruments erhält eine — sympathische — Klangfarbe; er wird voller, intensiver, der Klang wird gesättigter, im Piano und Pianissimo äolsharfenartig, trotzdem weittragend und gut hörbar, hellaufleuchtender Glockenton im Fortissimo; entfesselter, entmaterialisierter, im Raum freischwingender, sphärischer Schwebeton. *Der* singende Klavierton. Das gleiche Phänomen, oder doch sehr ähnlich in der Wirkung ist auch bei anderen Künstlern zu beobachten; die Umwandlung in der Klangfarbe tritt ein, wenn der Künstler in gesteigerte seelische Erregung gerät; ist diese vorüber, so erhält der Ton seine alte Klangfarbe. Der Künstler ist sich dieses Unterschiedes wohl bewußt, darum versucht er, den erloschenen Klang durch die beschriebenen Zitterbewegungen der Hand herzustellen. Dies ist eine weitere Ursache ihrer Anwendung beim Streichinstrumentenspiel.

Zusammenfassend dürfte folgendes über dieses Klangphänomen gesagt werden: Es kommen Klangumwandlungen an Instrumenten vor, sowohl beim Spiel auf Streichinstrumenten, wobei eine *unmittelbare* Verbindung zwischen Künstler und Instrument besteht (die Finger werden direkt auf die Saiten des Instruments gesetzt), wie auch beim Klavierspiel bei einer *mittelbaren* Verbindung von Künstler und Instrument (die Finger werden auf Tasten gelegt, ohne daß die Saiten des Instruments mit den Fingern berührt werden). Diese Umwandlung wird nicht durch mechanische Bewegungen (Vibrato) bewirkt; der klangschöne Ton tritt selbsttätig auf.

Wie ist diese Umwandlung der Klangfarbe zu erklären und ist es möglich, diese Veränderung bewußt zu bewirken*)? Dieses Phänomen ist derart kompliziert, daß eine Erklärung für eine Klärung der Angelegenheit kaum hinreichend sein dürfte. Indem wir unsere Ansicht mitteilen, hoffen wir, daß die Stimmen zu diesem Problem sich mehren werden. Wie wir in dem Hinweis auf die Dynamik der Körpermuskeln andeuteten, können für unsere Spielbewegungen die Eigenreflexe der quergestreiften Muskeln nutzbar gemacht werden. Die Eigenreflexe können mit Einzelzuckungen und auch mit Tetani (Kontraktionen der Muskeln bei willkürlicher Innervation) verknüpft sein. Die Erregungsströme, die im Gefolge einer ganz kurzen Reizung dann auftreten, zeichnen sich durch ihre Stärke aus (vgl. Abderhalden, Physiologie). Diese Reflexe können nicht willkürlich hervorgebracht werden; sie unterstehen nicht unserm Willen, ebensowenig wie die sympathischen und para-

*) Hier möchten wir erneut auf die Arbeit Kosnicks (Lebenssteigerung) hinweisen, die sich mit diesem Problem eingehend beschäftigt.

sympathischen Anteile oder Systeme unseres Nervengewebes, doch können sie im Zusammenhang mit Tetani auftreten.

»Wird bei vorhandenem willkürlichen Tetanus ein Eigenreflex zur Auslösung gebracht, dann erkennt man seine Wirkung ohne weiteres am Auftreten eines Erregungsstromes, der die bereits vorhandenen Ströme an Mächtigkeit überbietet« (Abderhalden, Physiologie, Bd. IV).

Nun wäre zu berücksichtigen, daß für jeden Bewegungsvorgang stets größere Komplexe, ganze Muskelgruppen resp. Muskelsysteme aktiviert werden; es ist klar, daß hierbei Erregungsströme besonderer Art — namentlich durch die Zusammenarbeit beider Systeme unseres Nervengewebes im quergestreiften Muskel, resp. bei der Führung durch die sympathischen und parasympathischen Anteile — und *besonderer Mächtigkeit entstehen* müssen; zudem haben wir die Möglichkeit zur Steigerung der Tetani über das zerebrospinale Nervensystem, wobei ebenfalls die Eigenreflexe eine Intensivierung erfahren. Die Eigenreflexe sehen wir als Bewegungen der quergestreiften Muskeln an, wobei die Impulse (Innervation) vom vegetativen Nervensystem ausgehen.*)

Wenn wir bedenken, daß Menschen im Zustand von Affekten Muskelkraftleistungen vollbringen, die jede Berechnung über den Haufen werfen, daß diese ungewöhnlichen Leistungen der Beteiligung des sympathischen Nervensystems zugeschrieben wird, daß dabei Überschüsse an Energie entstehen, wenn nun diese übermäßigen Energiezuströme durch die Muskelarbeit nicht voll ausgenützt werden, wie z. B. beim Instrumentenspiel, so liegt der Schluß nahe, daß diese Ströme noch eine andere Bestimmung haben müssen.

Energieströme, Energiewellen, die ein Organismus entsendet, können ebensowenig ausgelöscht werden wie in ihren Erscheinungen bei der Materie in der unorganischen Welt.

Das Gesetz von der Erhaltung der Energie ist auch für die Organismenwelt gültig.

»Wir übernehmen mit den organischen Nahrungsstoffen zugleich ihren Energieinhalt. Er wird frei, sobald eingreifendere Abbauvorgänge einsetzen. Ist die organische Substanz wieder in jene Ausgangsmaterialien zurückverwandelt, von denen die Pflanze ausgegangen ist, dann ist genau die gleiche Menge Energie freigeworden, wie zur Darstellung der gleichen Menge der betreffenden organischen Verbindung von der Pflanze verwendet worden war« (Abderhalden, Physiologische Chemie, Bd. II). Deshalb muß es zu Ausstrahlungen des menschlichen Körpers kommen, weil er sich des Energieüberschusses irgendwie entledigen muß, sofern dieser Überschuß durch die Muskelarbeit nicht verbraucht wurde.

*) Diese Zusammenhänge habe ich in meinen Schriften: »Das Evolutionsprinzip als Grundlage zu einer Technik des Instrumentspiels« — »Bewegung und Gegenbewegung in ihrer hemmungslosen Ablösung« — »Aufbau der Dynamik unserer Körpermuskeln« ausführlich erörtert.

Seit langen Zeiten wird der menschliche Körper nach elektrischen Strömen durchforscht. Schon Galvani war es gelungen, den Beweis für die Entstehung elektrischer Ströme in tierischen Geweben zu erbringen (Auslösung von Zuckungen bei Muskeln mit und ohne Metalle). Du Bois-Reymond ermöglichte mit seiner hervorragend entwickelten Methodik für unsere Nerv-, Muskel- und Drüsenströme eine systematische elektrobiologische Untersuchung. Eine Reihe anderer Gelehrter hat sich mit diesem Problem beschäftigt. Die Arbeiten werden fortgesetzt.

In bezug auf die Intensität dieser Ströme waren die Ergebnisse bisher negativ. Die mit der Tätigkeit der lebenden Gewebe verknüpften elektrischen Ströme waren so schwach, daß für den Nachweis besondere Hilfsmittel erforderlich sind.

Nun scheint es allerdings, daß für stärkere elektrische Wirkungen, wie sie zum Beispiel ein in den Strömen Südamerikas lebender Fisch (Gymnotus electricus) entfaltet (eine elektromotorische Kraft von mehreren hundert Volt), besondere Organe erforderlich sind; diese elektrischen Organe sind auch bei anderen Fischarten festgestellt worden, die elektrische Schläge auszuteilen vermögen.

In allen diesen Fällen lagen die Gegebenheiten für den Forscher sehr einfach; die Ergebnisse waren deshalb klar und eindeutig. Die Feststellung der Quellen, die für Ausstrahlungen des menschlichen Körpers in Frage kommen, dürfte jedoch mit ganz anderen Schwierigkeiten verbunden sein. Wir verfügen über physikalische, physiologische, psychologische Kräfte, über elektrische, chemodynamische, chemothermische Energien unserer Muskeln, Nerven und Drüsen; wenn wir uns den Zusammenschluß dieser Kräfte und Energien zu gemeinsamer Wirksamkeit in einer Synthese vorstellen, wobei eine gleichzeitige gemeinsame Ausstrahlung dieser Kräfte zustande käme, so müßte sie, was die Intensität anbetrifft, von ähnlicher gigantischer Wirkung sein wie die Schläge des Gymnotus electricus.

Daß diese Energieausstrahlungen synthetischer Natur mit den zur Zeit üblichen Meßmethoden — Ableitung elektrischer Ströme aus organischen Geweben, Messung dieser Ströme mit dem Saitengalvanometer — nicht nachweisbar sind, beweist nicht viel; wir wissen heute, daß es unzählige Arten von Strahlen gibt, namentlich in der organischen Welt, die nicht als Reflexe des Sonnenlichts aufzufassen sind und für deren Nachweis man erst Instrumente erfinden muß. Je mehr Einzelheiten aufgedeckt werden, um so komplizierter muß es werden, die Zusammenhänge zu erkennen; die Abhängigkeit und Wirkungsweise aller dieser Kräfte des menschlichen Körpers zu ergründen und in einer Synthese eindeutig klarzustellen, muß einer späteren Zeit vorbehalten bleiben. Wir wissen nur, daß sie da sind und in uns wirken.

Die Farbe eines musikalischen Klanges ist nach dem Ohmschen Gesetz durch die Intensitäten der Partialtöne bestimmt, aus denen er zusammengesetzt ist.

Die wahre Tonquelle bei Musikinstrumenten ist der Körper des Instruments; die Schwingungen des Körpers und der eingeschlossenen Luft bestimmen die Farbe des vom Instrument ausgesandten Tones (vgl. Handbuch der Physik, Bd. VIII, Akustik).

Welcher Art die Einflüsse sein müssen, damit Umwandlungen in der Klangfarbe an Musikinstrumenten bewirkt werden, läßt sich heute noch nicht sagen, daß die Energieausstrahlungen des vortragenden Künstlers, der in seelischer Erregung ist, genügen, um in den Schwingungen der Saiten und des Resonanzkörpers des Instruments Veränderungen umfassender Natur zu bewirken, wobei jener »sympathische« Klang zustandekommt, den wir beschrieben haben, steht für uns außer Zweifel.

Ebenso unzweifelhaft ist es für uns, daß das mechanische Vibrato nicht den geringsten Einfluß auf Klangveränderungen haben kann, wie wir sie hier beschrieben. Das Vibrato ist organischer Natur und tritt selbsttätig auf.

Wie der Kreislauf des Blutes ein System kompliziertester Art und Geschlossenheit darstellt, so auch der Kreislauf der Energien unseres Körpers, der ähnlich gestaltet zu denken ist, nur mit dem Unterschied, daß dieser Kreislauf weit über die Peripherie unseres Körpers hinausreicht und wirksam ist. Hier eröffnet sich uns eine Fülle neuer Probleme.

Soviel ist gewiß, daß alles, was in diesen magischen Kreis einbezogen wird, unter gänzlich veränderten Bedingungen frühere Tätigkeiten, Wirksamkeiten fortsetzen muß; es fällt unter den Einfluß unseres Geist-Körpers, der ein Mikrokosmos mit eigenen Gesetzlichkeiten ist. Von diesem Aspekt aus gesehen, bilden Instrument und Künstler eine neue organische Einheit: das Instrument wird in den Kreislauf der Energien unseres Geist-Körpers einbezogen und vorübergehend zum Bestandteil von ihm. Wir werden vom Instrument unabhängig; es ist nicht mehr unbedingt notwendig, eine Stradivarius- oder eine Amatigeige für die Erzeugung eines edlen Tones zu haben. Ein Instrument, das keine Konstruktionsfehler aufweist und in der Anordnung seiner Proportionen übereinstimmt, genügt uns.

Heute werden keine gotischen Dome mehr gebaut. Die Nachbildung von Instrumenten alter Meister, die Suche nach ihrem Konstruktionsgeheimnis dürfte kaum Aussicht auf Erfolg haben. Der Geist, der von genialen Meistern des Instrumentenbaues nach außen (in die Instrumente) verlegt wurde, ist jetzt in uns, in unseren Innenweltsbewegungen zu finden und wird wirksam, sowie er frei ist aller Erdenschwere.

KÖPFE IM PROFIL

XXI*)

JOSEF PEMBAUR D. J. — SIEGMUND VON HAUSEGGER — EGON PETRI

JOSEF PEMBAUR D. J.

VON

ERNST LUDWIG SCHELLENBERG-BAD FRANKENHAUSEN

Man muß Zeuge sein der unmittelbaren Begeisterung, die ein Konzert Joseph Pembaurs entfacht, um zu verstehen, was auch ein sonst sprödes und überhebliches »Publikum« bei diesem Spiel empfindet. Denn in einer Zeit, wo die Kunst allgemach zu Rausch, Überredung, Gewalt zu entarten droht, ist einer gekommen, der die Flamme unversehrt und lauter durch den Andrang feindlichen Übermutes zu tragen beflissen ist. Und völlig läßt sich die Sehnsucht auch durch noch so moderne Abenteuer und Versuche nicht ersticken und niederwürgen; der uneingestandene Überdruß an dem Wirrsal und Zwang der falschen Propheten wehrt sich gegen leichtfertige Betäubung, mit der man die Unberatenen zu umnebeln trachtet. Und jedes Lob, jeder beistimmende Zuruf ist zugleich ein Dank an denjenigen, der es gewagt, wiederum auf das Überpersönliche, Ungemeine zu verweisen.

Denn hier ist mehr als nur pianistisches Können, das ach! so vielen, vielzuvielen beschert ist; hier wird der Geist lebendig und wirkt zeugend. Nicht das Hinfällige, Zufällige ist bestimmend; in Pembaur bestätigt sich noch Heimweh und Glaube, Ahnung und Frömmigkeit — lauter Werte, die heute vielleicht »überwunden« erscheinen und dennoch immer wieder das Beste wecken und pflegen: Lösung, Erlösung. Denn Pembaur bekennt sich unzweideutig zu dem, was voreinst die verlästerten Romantiker verkündet und bekundet haben. »In dem Spiegel der Töne lernt das menschliche Herz sich selber kennen; sie sind es, wodurch wir das Gefühl fühlen lernen; sie geben vielen in verborgenen Winkeln des Gemüts träumenden Geistern lebendes Bewußtsein und bereichern mit ganz neuen zauberischen Geistern des Gefühls das Innere« (Wackenroder). Wenn E. T. A. Hoffmann, der magische Seher, die Musik als »die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur« zu preisen pflegte, so beteuerte Bettina: »Das Unendliche im Endlichen ist Musik«.

Auf eine der zahlreichen, heute gar so beliebten Rundfragen: »Wie setzten Sie sich durch?« erteilte Pembaur die bezeichnende Antwort: »Das Erwachen, die Entwicklung und die Auswirkung meiner Begabung vollzog sich in mir — durch die Tätigkeit eines ‚Andern' — mit solch innerlicher Notwendigkeit,

*) Siehe Reihe I—XX in Die Musik XVI: Heft 4, 5, 7, 8, 11; XVII: Heft 1, 2, 4, 9, 11; XVIII: Heft 2, 4, 7, 10; XIX: Heft 1, 5, 8, 11: XX: Heft 5, 8.

daß ich mir eines selbständigen Eingreifens meines ‚Ich' vollkommen unbewußt geblieben bin und darüber nichts aussagen kann.« Ist nicht auch dieser Pembaur ein »kunstliebender Klosterbruder«, der mit Wackenroder bezeugt: »Die Kunst ist *über* dem Menschen?« Mag auch der Weg hinausführen in gefüllte Säle, in Weltstädte mit Hast und Verleumdung — das Innen bleibt geborgen, verschlossen, bewahrt und öffnet sich nur der raunenden Stimme des »Andern«. Und so weiß Josef Pembaur und verbürgt es, daß dieses Ewige, Letzte im Reproduzierenden »die Wahrnehmung des In-Gott-Verschiedenseins auslöst und so selbst als Echo zu Gott zurückkehrt, der sie ins Leben gerufen«.

Es ist gut, dergleichen zu erwähnen, denn man ist heute nur allzu geneigt, Kunst und Gesinnung zu scheiden; die Kunst nicht als Ausdruck der Persönlichkeit, sondern lediglich als Spiel und Versuch zu bewerten. Auch bei Pembaur ereignet es sich, daß er dort das Eigenste zu geben hat, wo er irgendwie sein Wesen bestätigt oder ergänzt empfindet, wo die Wandelung eine vollkommene und selbstverständliche ist. Gewiß wählt dieser reiche und immer bemühte Pianist auch solche Komponisten, die entweder rein äußerlich zur Bewältigung reizen (»Burleske« von Richard Strauß) oder durch die Überzeugung ihres innersten Wesens wenigstens den Versuch der Aneignung zur Pflicht erheben (Brahms mit den Balladen oder dem B-dur-Konzert), — aber ist der Eifer, sich auch in fremden Welten heimisch zu machen, gewiß löblich und gut, so empfindet man doch eine Ferne und minder geglückte Angleichung. Denn Pembaur müßte nicht selbst ein Reifer, in sich Beschlossener sein, wenn es ihm gelingen sollte, sich restlos auch widerstehender Anschauung, auch mißfälligen Stiles zu bemächtigen.

Dennoch drängt es ihn, die Pforte seiner Kunst immer höher zu spannen, immer festlicher die Tore zu öffnen. Und wenn etwas Erstaunen und Bewunderung heischen darf, so sicherlich der leidenschaftliche Wille, der hier am Werke ist, die rastlose Selbstopferung und fromme Hingabe. Solch wankellose Überzeugtheit bricht wie ein Blinkfeuer durch die anwälzenden Stürme der Gegenwart. Denn auch hier wiederum mag Wackenroder bezeugen: »Wahrhaftig, die *Kunst* ist es, die man verehren muß, nicht aber der Künstler; — der ist nichts mehr als ein schwaches Werkzeug.«

Da ist es vor allem *Liszt*, dem Pembaurs ganze Überzeugung gilt. Hier kann er träumen, singen, sich verlieren. Man muß den »Totentanz« gehört haben in all seiner wuchtenden, wechselnden Gewalt; das A-dur-Konzert, die h-moll-Sonate und vor allem die Legenden, deren eine, »Der heilige Franziskus auf den Wogen wandelnd«, zu einem Geschehnis ausgestaltet ist. Welche Sicherheit des Glaubens! Ich habe es erlebt, daß man sich im Publikum erhob angesichts der sich auftürmenden Kraft des Wogenrollens, so unmittelbar fühlte man sich hineingerissen in dieses Erlebnis. Hier spendet Pembaur das Persönlichste, das jeder Vergleichung wehrt. — Aber dann wiederum

Chopin. Hier ist es die seelische Logik, die begriffen ward, die Vornehmheit des Einmaligen. Und wundersam: unter Pembaurs Händen scheint ein neuer Ton aufzublühen, verschieden von jenem bei Liszt bevorzugten. Die Steigerungen werden minder kühn und heftig erklommen; das piano umschleiert und glättet sich. Man glaubt, daß hier die Balladen oder die Barcarole sich phantasierend erst formen, zum ersten Male ereignen. Diese Innigkeit, diese Ferne von allem Kränklichen, dessen man Chopin so häufig zu verdächtigen liebt!

Erst dann pflegt sich Pembaur mit dem Studium eines Werkes zufrieden zu geben, wenn er — wie er launig bemerkt — es einmal wagen darf, falsch zu spielen. Jede einzelne Phrase wird entwickelt, beleuchtet und im Zusammenhang abgewandelt. Und so kann es geschehen, daß plötzlich ein Thema anders erklingt als vorher, weil hier irgendeine neue seelische, geistige Beziehung gefunden ward. Nun mag nicht abgeleugnet werden, daß eine Gefahr nicht ferne ist: das latente Programm überstürzt gleichsam die Struktur, so daß sie mitunter zerfällt, undeutlich wird. Dies ereignet sich häufig bei Beethoven, dessen Es-dur-Konzert seiner »klassischen« Form verlustig geht. Pembaur hat ja ein Büchlein über »Beethovens Sonaten, op. 31, Nr. 2 und op. 57« veröffentlicht, indem er nach einem gelegentlichen Ausspruch Beethovens Bezug nimmt auf Shakespearss »Sturm« und nunmehr dieses Drama vollkommen ausgedeutet sehen will, wobei denn zwar sehr persönliche, aber keineswegs bindende Hermeneutik geleistet wird. Und so rechtfertigt sich Pembaurs Spiel dieser beiden Sonaten wirklich nur durch die genaue Kenntnis seiner Auslegungen. Aber wird hier nicht das Ungemeine in den engen Kreis des Gemeinen gespannt, das Unendliche ins Endliche, das Unsägliche ins deutlich Ausgesprochene? Ist hier nicht für jeden Unbeteiligten die gefahrvolle Lockung, die Selbständigkeit aufzugeben zugunsten fremder Einfühlungen? Musik redet immer nur den Eingeweihten, Bereiten; den anderen, den Tauben, Oberflächlichen, Unselbständigen nützen noch so sorgsame Programme nichts, führen sogar ins Gestrüpp einer unbewiesenen Subjektivität. Es ist bezeichnend, daß Pembaur die C-dur-Fantasie von Schumann mit den Überschriften »Ruinen, Triumphbogen, Sternenkranz« versieht, von denen eben doch dies zu bemerken ist, daß sie Schumann selber wieder ausgetilgt hat.

Was in den Händen des Unberufenen verwerflich erscheinen könnte, ist freilich hier Notwendigkeit und muß auch so verstanden werden, mag man sich auch dagegen sträuben. Denn immer und immer wieder bewährt sich die fromme Unmittelbarkeit, wie sie nur einem gesegneten Künstler geschenkt ward. Mag er sich immerhin häufig von der Musik überwältigen lassen, anstatt sie gestaltend zu bewältigen — hier quillt ein unerschöpflich spendender Brunnen lautersten Wassers in einer Zeit der Dürre und Ratlosigkeit. Und die Arbeit ist niemals am Wendepunkt und Ende. Wie der junge Pembaur

sich nicht mit der goldenen Medaille begnügen ließ, die ihm bei der Abgangsprüfung auf dem Münchener Konservatorium überreicht wurde; wie er sein Lehramt an eben diesem Institut aufgab, um bei Alfred Reisenauer sich jener gesteigerten Selbstaufopferung hinzugeben, welche der unbedingten Meisterschaft entgegenführte, — so hat auch heute der Fünfundfünfzigjährige sich alles zufriedenen Rastens begeben, um immer wieder neu zu beginnen. Seine technischen Fähigkeiten bedürfen keiner Bestätigung; wohl aber mag beteuert werden, daß er es sich sauer werden ließ, den großen, nachhaltigen Ton zu erwerben, der ihm ursprünglich versagt zu sein schien; und in der Tat lassen seine schmalen Hände kaum vermuten, welche Kraft und Fülle ihnen zu entfluten vermag. So lebt und strebt er nur zu dem einen Ziel, sich selbst zu erfüllen als Mensch und Künstler und das innige Wort des jungen Wackenroder zu beweisen: »Dein ganzes Leben muß *eine* Musik sein.«

SIEGMUND VON HAUSEGGER

VON

HEINZ SCHUBERT-DORTMUND

Jeder Versuch, künstlerische Erscheinungen auf Grund von Stilverwandtschaften in abgegrenzte Gefühlsgebiete einzuordnen, bedeutet im Grunde ein Verkennen der geistigen Voraussetzungen einer künstlerischen Persönlichkeit. Je stärker sie ihre Individualität betont, um so mehr wächst sie über die Grenzen, die jede Klassifizierung hat. Künstlerische Erscheinungen lassen sich nicht auf ein paar Normen bringen, für die man nur je einen Prototyp aufzustellen brauchte. Die Situation ist bei jeder Gestalt anders, die Schwierigkeiten, ihr Bild mit wenig Stilbegriffen zu erfassen, verschieden. Sie sind um so größer, als die geistigen Beziehungen sich nach verschiedenen Seiten hin erfüllen.

Dies ist bei der Erscheinung Siegmund von Hauseggers der Fall. Eine geistige Grundtendenz seines Wesens läßt sich weder in seinem stark ausgeprägten Verhältnis zur Klassik und zum Ethos Beethovens aufstellen, noch in seiner gläubigen Verbundenheit mit der Mystik Bruckners, oder in der allgemeinen dramatischen Spannung seiner Persönlichkeit überhaupt. Aber all diese Hauptwesenszüge seiner Natur schließen sich zu einer geistigen Einheit, die von den höchsten Aufgaben ihrer künstlerischen Mission erfüllt ist. Der Komponist, der Schriftsteller, der Pädagoge Hausegger sind keine degradierten Begleiterscheinungen seines allgemeinen Künstlertums, sondern wesensbedingte Teilbegriffe seiner Gesamtpersönlichkeit, die sich im Dirigenten Hausegger erfüllt. Der Dirigent Hausegger verkörpert jene geistig höchste Auffassung des Dirigierens, das nichts mit beruflichem »Kapellmeister« zu tun hat, sondern das in jeder künstlerischen Handlung von

Costümproben
auf der beleuchteten Bühne
sollen für das Personale des
Rheingold und der Walküre
nächsten Donnerstag, 27 Juli, Nachmittags 4 Uhr,
für Siegfried und Götterdämmerung
Freitag, 28 Juli, ebenfalls Nachmittags 4 Uhr,
stattfinden.
Ausserdem sind aber alle geehrten
Bühnenfestspiel-Darsteller von mir dringend
ersucht, sofort und möglichst bald einzeln
bei Herrn Professor Doepler sich einzufinden,
um über die Herrichtung der Costüme sich
in näheres Einvernehmen mit demselben
zu setzen.

Bayreuth
22 Juli 1876.

Richard Wagner

Louise Jaide
Jos. Niering.
Lilli u. Marie Lehmann
Lammert
Antonie Amann.
Albert Eilers.
Carl Hill

Ein Erinnerungsblatt an die ersten Bayreuther Festspiele:
Richard Wagners Rundschreiben an seine Bühnenkünstler vom 22. Juli 1876



Müller-Hilsdorf, München, phot.

Siegmund von Hausegger

dem Ernst und der Verantwortung seines Priestertums getragen ist: ein Dirigententypus, der in seiner strengen Individualität wenig Gleichgesinnte findet, sein Vorbild aber zweifellos in der Gestalt Franz Liszts hat. So wenig man sich Liszt zeitverbunden zu fühlen scheint, so einsam ragt die Erscheinung Hauseggers im Ernst ihres verantwortungsbewußten Idealismus in unsere Zeit.

Man hat Hausegger einmal den »Dirigenten mit der rechteckigen Seele« genannt, ohne ihm damit irgendwie Unrecht tun zu wollen; vielmehr soll mit diesem Bild die starke Bewußtseinsbetonung seines Schöpfertums ausgedrückt werden. Das tiefste seelische Ausschwingen ist bei Hausegger stets von einem höheren, ordnenden Prinzip bewußt geleitet; es wird in Bahnen gehalten, die ihm eine prägnant-scharfe, eben fast »eckige« Formung geben, ohne es sklavisch zu hemmen. Diese bewußte und unterbewußte Temperamentsbeherrschung, die ihn auch in der höchsten Ekstase gleichsam »nie aus der Kontrolle« läßt, macht ihn zum Gegenbild des impulsiven Draufgängers. Das Geradlinige und Eisernstarre seines Schöpfertums, der Adel und die Aristokratie seiner Natur wollen nie etwas Für-sich-Gewinnendes haben. Sie stellen stets alles Persönliche zurück vor den Dienst an der Kunst, selbst auf die Gefahr hin, nach außen hin den Eindruck nüchterner »akademischer« Sachlichkeit zu erwecken. Die Natur Hauseggers abstrahiert alles, was seinem Dirigententum irgendeinen Schein der Pose geben könnte. Sie tritt in unerbittlicher Strenge gegen sich selbst zurück vor der Treue gegen das Werk, dem sie dient.

So wird auch der visuelle Eindruck seines Dirigierens zum Adäquat seines seelischen Schaffens. Die manuelle Dirigiertechnik Hauseggers äußert sich in einer konzentrierten Beschränktheit der Zeichengebung. Die scharfe, eckige Begrenzung jedes Schlages wird zum sichtbaren, ganz persönlichen Bild seiner Natur. Sein vom Schulmeisterstandpunkt vielleicht »nicht einwandfreies« Taktieren ist als Äußerung seines Schöpfertums eine absolut einmalige, weil rein individuelle Angelegenheit, die den sofort überzeugt, dem ihre geistige Voraussetzung klar ist.

Und die geistige Grundtendenz seiner Interpretation erfüllt sich in seinem Willen zum Ethos der Kunst. Überall da, wo ethische Kräfte sich zur Einheit eines musikalischen Werkes schließen, entzündet sich seine Gestaltungskraft in erhöhtem Maße. So geben Beethoven und Bruckner für ihn die Hauptdarstellungsmöglichkeit. Hauseggers Beethoven-Interpretation ist ethisch allgemein sehr stark betont. Diese Grundidee wirkt sich nicht in einem »philosophierten« Beethoven aus, sondern sie wird zum Leitgedanken, der seine Beethovendarstellung gleichsam von einer geistig, eben ethisch erfaßten Warte aus bestimmt. Jede Möglichkeit einer abstrakt oder intellektuell werdenden Darstellung ist durch die allgemeine dramatische Spannung seiner Persönlichkeit ausgeschlossen. Seine Interpretationen sind überall

von diesem dramatischen Impuls belebt. Sie entzünden sich eben gerade bei Beethoven — man denke an seine Darstellung der Eroica, VII. oder IX. — in besonders starkem Maße, weil hier diese Voraussetzungen gegeben sind.
Den zweiten Höhepunkt seiner Interpretationen bilden die Sinfonien Bruckners. Wie Hausegger die Grundzüge Brucknerscher Sinfonik: die dramatischen Entladungen der Ecksätze, die zart-lyrische Romantik der Seitensätze, die mystisch versunkenen Tiefpunkte beim Beginn der Durchführungen und die hymnisch-apotheotischen Schlußkrönungen zu sinnvoller Einheit schließt, macht ihn zu einem der berufensten Bruckner-Interpreten schlechthin. »Man kann Bruckner nicht darstellen, ohne sich in jedem Moment zu jeder Note gläubig zu bekennen.« Unter diesem Leitsatz — nach seinem eigenen Ausspruch — steht sein Verhältnis zu Bruckner. Es gibt bei ihm nirgends Augenblicke, die nicht aus dieser Überzeugung geboren sind. Und weil es stets gläubige Überzeugung ist, darum gibt es in seiner Bruckner-Interpretation nie spannungslose Momente, vor allem nicht an den tiefsten Tiefpunkten Brucknerscher Mystik, bei denen der auch heute noch kursierende Unsinn von der Formlosigkeit Bruckners angreifen will.
So erfüllt sich in jeder Beethoven- und Brucknersinfonie dieses gläubige Priestertum zu besonderer Weihe, bei dem die Treue gegen das Werk, der ethisch und dramatisch erfaßte Wille zur Kunst alles Persönliche zurücktreten läßt. Diese Grundtendenz seiner Interpretation lebt in jeder seiner Darstellung, in seinem monumental erfaßten Bach, der für ihn Feind jeder gewollt »historisierenden Treue« ist, in seinem rhapsodisch stark betonten, lapidar aufgebauten Brahms — ich erinnere an seine I. Brahms-Sinfonie —, oder in seinem dramatisch stets überzeugenden Liszt (Tasso, Dante- und Faustsinfonie), um nur einige Beispiele herauszugreifen. Seine Liszt-Interpretation verdient insofern einen nachdrücklichen Hinweis, als gerade Hausegger, dank den aufgezeigten Verwandtschaftsbeziehungen beider Naturen, unserer Zeit ein Werk zu vermitteln imstande ist, für das der Allgemeinheit jede seelische Verbundenheit zu schwinden droht. Die Geradlinigkeit seines Weges, die Unbestechlichkeit seiner Natur, der Adel seiner Persönlichkeit erfüllt auch im »Fall Liszt« die hohe Mission seines Künstlertums, das in folgerichtiger Konsequenz und gläubiger Überzeugung stets kämpft und sich einsetzt.
Die Reinheit, Ehrlichkeit und Unbeirrbarkeit seines Wesens bleibt unbefleckt bei allen Anfeindungen, denen sein »konservatives« Verhältnis zur Moderne ausgesetzt sein mag. Mit klarem Instinkt für die Scheidung unserer Gegenwartskunst in ehrlich-überzeugende, ethisch-schöpferische Kräfte und in experimentelle, internationale Zeitgeist- und Modeströmungen kämpft er für die Reinerhaltung unserer Kunst. So gründet sich Hauseggers Dirigententum auf einer Persönlichkeit, deren Kräfte nach allen Seiten ihres Wirkungskreises gleich stark ausstrahlen. Sie entfaltet sich in seiner vorbildlichen

Eigenschaft als Orchestererzieher, der mit eiserner Energie von jedem das letzte verlangt, weil er in gleicher Strenge es auch sich abringt; sie bildet ihn zu einem verantwortungsbewußten Lehrer der Jugend, die er mit dem reichen Schatz seiner fachlichen Erfahrung und seines allgemein künstlerischen Menschentums fördert, soweit sie ihm wesensverwandt und gläubig folgt; und sie erfüllt sich im Priestertum seiner Mission, die ihn zum Künder alles Großen und Reinen unserer Kunst berief.

EGON PETRI

VON

KURT WESTPHAL-BERLIN

Selten ist ein Künstler durch die überragende Gestalt seines Lehrers so tief beschattet worden wie Egon Petri. Selten hat die bereitwillig und freudig anerkannte innere Zugehörigkeit zum Gefolge dieses Meisters zu solchem Mißverstehen einer durchaus selbständig gefügten Persönlichkeit geführt. Kritiker, denen jede Fähigkeit, feinere psychische Unterschiede zu erkennen, fehlte, stempelten Petri, gestützt auf sein freiwilliges Bekenntnis zu Busoni, rücksichtslos zu dessen Epigonen. Unfähigkeit der Kritik, der die Einordnung einer Persönlichkeit in eine Schule wesentlicher oder bequemer war als die Erkenntnis unterschiedlicher künstlerischer Werte, — Unfähigkeit des Publikums, die Meinung der wenn nicht direkt ablehnenden, so doch in ihrem Urteil über Petri zurückhaltenden Presse zu durchbrechen, ermöglichten die ebenso erstaunliche wie unbegreifliche Tatsache, daß es Petri trotz seiner Berufung an die Hochschule nicht gelang, sich in Berlin durchzusetzen. Nun muß Berlin die beschämende Erfahrung machen, daß dieser Künstler, deprimiert durch seine Erfolglosigkeit, sich zurückzieht, um seit Jahren beispiellose Triumphe in Rußland zu feiern.
Was hielt Berlins Publikum von ihm fern? — Die Bewunderung seines Könnens konnte es ihm nicht versagen; seine seelische Einstellung aber, seine geistige Haltung — *sie* waren nicht die seinen. Denn hier war ein Künstler, der scheinbar aus aller Romantik herausgewachsen war; der völlig außerhalb eines Empfindungskreises zu stehen schien, von dem die Kunst eines ganzen Jahrhunderts beherrscht gewesen war; eine Persönlichkeit, die frei zu sein schien von jenen starken seelischen Pendelausschlagungen der Romantik, die auf der einen Seite zur tristanischen Erregtheit, auf der andern zur debussyschen Gedämpftheit führte, eine Persönlichkeit von beherrschter, von gebändigter Kraft. Ist sie es wirklich? Kein moderner Mensch hat sich Einheitlichkeit, hat sich Ungebrochenheit seiner Kraft gewahrt; auch Petri nicht. Besäße er sie, er wäre uns reizlos. Denn wir suchen die verzweigten Psychen, das seelische Helldunkel, suchen im

Künstler das Menschlich-Problematische, das dort entsteht, wo Elementarkraft durch Reizbarkeit zerbröckelt wird, wo unterbewußte Triebe aus der Harmonie des Seelischen herausdrängen und sein Gleichgewicht erschüttern. Auch in Petri zittert der Kampf zwischen Kraft und triebhafter Erregtheit; ist er auch äußerlich nicht so betont, im geheimen und für den psychologisch Interessierten ist er nicht weniger aufreizend. Davon spricht sein Spiel.

Der Leser möge mir in Gedanken in ein Konzert Petris folgen. Schon die Programme charakterisieren ihren Interpreten. Gemischte Programme fehlen fast ganz. In Berlin gab Petri 1923 einen Zyklus von fünf Klavierabenden. Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Busoni — jedem war ein Abend gewidmet. Diese fünf Meister zugleich sind es, die ihm für den Aufbau seiner pianistischen Technik richtunggebend waren. An ihren Werken hat er sein technisches Können zu jener Sicherheit in der Beherrschung alles Mechanischen emporgebildet, die heute schlechthin unerreicht ist. Keinen sechsten Abend hätte er einschalten können, der einem andern Meister gegolten hätte. Diese fünf bilden die Hauptpfeiler, über die sich die Entwicklung der Klaviermusik brückt. Alle andern haben nur den Wert von Zwischenträgern. Schubert, für die Entwicklung der Klaviermusik bedeutungslos, Schumann, einheitlicher, doch ohne geschichtliche Auswirkungen seiner persönlichen Technik, Brahms — sie sind selten in seinen Programmen vertreten. Brahms noch am häufigsten mit seinen Händel- und Paganinivariationen. Diese Großzügigkeit der Programmzusammenstellung kennzeichnet auch sein Spiel, das zunächst das Produkt eines ungemein disziplinierten Intellekts zu sein scheint. Mit großer Schärfe umreißt er den Aufbau eines Stückes, schält er dessen Struktur heraus. Nie wird die Freude am bloßen Musizieren, nie gefühlsmäßiges Schwelgen die Maße unnötig verbreitern, nie die Hingabe an den Augenblick den Blick vom Ganzen und seinen Proportionen abziehen. Stets wahrt er die Distanz zum Kunstwerk, das er nachschafft. Er lebt nicht unmittelbar mit ihm, folgt nicht *jeder* Wendung seiner inneren Dynamik; er pflückt nicht jede Blume, die am Wege steht, verliert sich nicht an Einzelheiten, die ihm lieb sind, sondern reißt die einzelnen Teile aneinander, schließt sie zu großen Bewegungsgruppen zusammen. Nicht die Ausmalung der Details ist sein Ziel, sondern die großzügige Linienführung. Sie ist es, die seiner Gestaltungsweise jene pralle Geschlossenheit, Geschlossenheit oft bis zur architektonischen Starrheit gibt. Seine innere Spannkraft ist stark genug, um selbst formal schwachgefügten Werken Einheit zu geben. Das Gefühl für Aufbau und Gliederung in ihm ist so mächtig, daß es sich die einzelne Musik unterwirft. Nicht nur das einzelne Stück zeigt jenen geradlinigen Aufbau, auch das Konzert als Ganzes folgt dieser Kurve der stetigen und unaufhaltsamen Steigerung bis zum Schluß. Ich entsinne mich, das gleiche Stück einmal am Beginn, das andere Mal in der Mitte des Programms gehört zu haben. Beidemal ganz ver-

schieden. Locker, gleichsam wie improvisiert und ohne starke Kontraste beim erstenmal; geschärfter, gedrängter in der Bewegung beim zweiten. Und diese Fähigkeit des Zusammendrängens, die er wie kein zweiter besitzt, mußte es paradoxerweise werden, die ihm so häufig den Vorwurf der Gefühlskälte eingetragen hat. Weil man seinen überschauenden Blick nicht besaß, die Logik des Ganzen nicht erkannte, schalt man auf Lieblosigkeiten dem Detail gegenüber, das dem Ganzen zum Opfer fallen mußte.

Dies ist der erste und entscheidende Eindruck, den sein Spiel vermittelt: Energie und Festigkeit, die scheinbar unerschüttert dastehen. Doch auch er, ich sagte es schon, ist nicht unbeeinflußt von zersetzenden Elementen. Auch er ist ein moderner Mensch, dem Klang, der klingenden Erregtheit geöffnet. Das Erlebnis impressionistischer Klaviermusik, die auf dem Umweg über die Klavierwerke Busonis ihm nahekommen, geht nicht spurlos an ihm vorüber. Ihre differenzierten Klangmischungen erregen auch seine Nerven und sein spekulativer Sinn, der hier Bereicherungen der Ausdruckspalette wähnt, sucht sie für sein Spiel zu verwerten. Klangfarbe — nicht leuchtende, aber seltsam zwielichtige — dringt in sein Spiel. Wohl erweitert sie den Ausdrucksbereich; die Kühnheit des Zeichnerisch-Umreißenden in seinem Spiel aber muß sie gefährden. Denn Klang will klingen, will klingend sich ausbreiten, Klang als akustisch erregende Wirkung steht gegen die Form auf, sprengt sie und verwischt ihre Konturen, erhöht dafür aber ihren sinnlichen Reiz. Auch für Petri wird das Orchester Vorbild. Seine Klangphantasie, begierig nach subtilen Reizen, entzündet sich am Orchesterklang und sucht dessen farbige Vielfältigkeit in das Klavier zu projizieren. Das Pedal wird sein Mittel; ihm entlockt seine Feinnervigkeit neue, bisher ungeahnte Möglichkeiten, den Ton färbend zu beeinflussen. Das Pedal gleicht den Mangel an wirklicher Klangfarbe und Nuancierungsfähigkeit aus; es hilft ihm, die Klangfarbenskala zu bereichern, feinere Stufungen, feinere Tönungen zu erzielen. Wohl erzeugt es oft seltsam orchestrale Effekte, wohl wirft es eigenartige farbige Schatten über den reinen Klavierklang, neu und faszinierend in der Wirkung; dafür aber liegt es in steter Bereitschaft, den klaren metallenen Instrumentalton, das Hauptcharakteristikum seines Spieles, aufzuheben. Reizbare Nerven enthüllt Petris Pedalisierung, von gestauter, geballter Kraft aber zeugt die Art seines Crescendos. Bei Bach hält er an sich. Energie und Disziplin hemmen jeden Ausbruch. Ruckartig wechseln die Stärkegrade, terrassenförmig schichtet sich das Crescendo. So bei Bach. Sonst aber lebt in seinem Crescendo eine gewitternde Unrast. Langatmige Steigerungen fehlen, vulkanisch bricht das kurze Crescendo vor. Petri zerlegt die Gesamtlinie in eine Reihe von Teilsteigerungen, die von konvulsivischer Stoßkraft sind. Nicht in steter, gerader, sondern in zackiger Linie strebt er zur Höhe des FF. Wieder und wieder geht er zum p zurück, setzt mehrmals von neuem an, bevor er zum Gipfel durchstößt. Oder er

bleibt lange in der Ebene des p, um — fast schon am Ende der zu steigernden Strecke — in steiler Kurve zum Fortissimo anzusteigen. Diese Form des Crescendos, die er zu größter Intensität ausgebildet hat, überfällt den Hörer oft mit einer Blitzartigkeit, die in einem manchmal geradezu physischen Sinne überwältigend wirkt.

In seinem Crescendo äußert sich seine Persönlichkeit am rückhaltlosesten; Leidenschaftlichkeit von zugleich beherrschter und bohrender Kraft lebt in ihm. Und solchem Spiel warf man Kälte, warf man inneres Unbeteiligtsein vor! Man stempelte ihn zum reinen Virtuosen. Mit welchem Recht? Seine Herkunft allein verbürgt einen sicheren Fonds starken und ursprünglichen Musikantentums. Wußte man, daß sich in Petri zwei Musikgenerationen vereinen, daß seine Vorfahren sowohl mütterlicher- wie väterlicherseits seit langem Musiker waren? Sein Vater war Konzertmeister in Dresden, sein Großvater mütterlicherseits Geiger im Berliner Opernorchester, seine Mutter war Sängerin. Zudem wurde diese von zwei Seiten vererbte Musikalität in so vielseitiger Weise durchgebildet, daß sie jeder virtuosischen Verflachung widerstreben mußte; denn nicht nur Klavier hat Petri studiert, sondern daneben auch Geige (als Achtzehnjähriger wurde er 1899 Mitglied des Dresdener Hoforchesters), Orgel, Horn und Komposition. Gewiß, der rein pianistische Spieltrieb in ihm ist mächtig, der Könner berauscht und steigert sich an seinem eigenen Können und stachelt es zu größten technischen Leistungen an, aber nicht weniger stark ist sein Formgefühl und die Fähigkeit, künstlerisch zu disponieren. Sollte die wirklich großen Tastenbeherrscher immer das tragische Geschick verfolgen, daß ihre Technik ihre künstlerischen Werte verdeckt? Darf man — so möchte man beinahe umgekehrt fragen — keine große Technik besitzen, um als musikalisch zu gelten? Wie kann Beherrschung des Materials der Formphantasie, der sie dienen soll, im Wege stehen! Petris pianistisches Können ist schier grenzenlos; immer wieder versetzt es uns in Erstaunen. In keinem Konzert sieht man so viele Fachpianisten wie bei ihm. Vor seiner Meisterschaft beugen sich alle. Hier ist er der Bewunderung gewiß. Nun laßt uns auch den Künstler Petri erkennen, um ihn verehren und uns geistig bereichern zu können.

WIEDERGEBURT DER KUNST AUS DEM VOLKE

VON

EMIL LARDY-KASSEL

Gefühl oder Form? Welches von beiden wird die »Neue Musik« beherrschen? Das *Gefühl* soll mit der jüngsten Vergangenheit abgetan, die *Form* mit der Gegenwart geboren sein. *Soll*! Man bezeichnet die *Romantik* als Ge-

fühlsepoche, als Zeit der Ausdruckskunst mit *einer* Ausdrucksmöglichkeit, als Tonsystem ohne eigenorganischen Aufbau, kurz: als Abziehbild unseres Gefühlslebens — ohne die *letzten* Gesetze der Musik zu erfassen. Letzte Gesetze? — Gibt es das? —

Man spricht heute viel von »der Unterordnung der Musik unter den Gefühlsdienst, von ihrer Verwendung als Ausdrucksmittel für eine gefühlsmäßige »*Bewegung*«. Von einer »Unterordnung der Musik unter der Herrschaft des Gefühls« will man nichts mehr wissen — als neuere Erkenntnis: daß die *gewohnten* Grundsätze bisheriger Formgebung gar keine *Grund*gesetze sind.

Nun entsteht die Frage: »Sind Gefühl und Form voneinander zu trennen?« Diese Frage wird mit »Nein!« beantwortet, aber mit dem Vorbehalt, daß das *überwiegende* Moment das andere in seinen Dienst stellt: entweder das Gefühl die Form — oder die Form das Gefühl.

Da die Romantik als Gefühlsepoche bezeichnet wird, müßte in der Gegenwart die *Form* das Gefühl beherrschen. Die Anzeichen dazu sind bereits da. Ob aber eine *innere* Bedingung bei der Gegenwart vorherrschend und alles umfassend vorliegt, das muß die Zukunft lehren.

Vorläufig ringen Gefühl und Form noch recht radikal um die Vorherrschaft, wobei das *fremde* Element das deutsche Wesen zu vergewaltigen versucht. Wer wird in diesem Gestaltungsprozeß Zünglein an der Waage bleiben? — Die *Form* — oder das *Gefühl?*

Nun entsteht die letzte Frage: Was ist wertvoller? Die Form oder der *Inhalt*? Mit dieser Frage soll man sich meines Erachtens nicht an den ganz kleinen Kreis der Intellektuellen wenden, sondern dahin, wo noch ein gewaltiges Neuland seine geistige Urkraft im Boden birgt und bereits zu keimen beginnt: *bei dem werktätigen Volke.*

»Von den Söhnen der Armen geht die Lehre aus.«

Mit *diesem* Faktor muß auf dem Schachbrett der Form- und Gefühlsbewegung gerechnet werden. Denn jede Zeit hat ihren eigenen Ausdruck — und jeder Wandel ist die Auswirkung eines sublimen Naturgesetzes. »Alles fließt!« sagt Karg-Elert, »so auch das Gedankliche, die Idee und die durch die bedingte Form« (Form im Sinne der »Darstellungsmittel«, nicht im Sinne von architektonischem Formschema). Die Kunst als »Art« hat Dauergeltung, aber die Kunst als »Expression des Einzelindividuums« ist der Evolution und subjektiven Differenzierung unterworfen.

Deshalb *kann* das Urpersönliche, Expressionelle gar nicht anders als jeweilig »neu« sein.

Wir sind Kinder *unserer* Zeit, *unserer* Umwelt, *unserer* veränderten Stellung den Dingen und Erscheinungen gegenüber. *Unsere* Sinnlichkeit und Geistigkeit ist eine andere wie die unserer Vorfahren. Deshalb wird das Allerpersönlichste, das Musik-*Werden* des Innern, stets neue Ausdrucksmittel und Gesten erheischen. *Ähnlichkeiten* kommen vor, aber dann sind auch die

ganzen *inneren* Komplexionen der sich »Ähnelnden« adäquat. Ist das nicht der Fall, »so liegt Mimikry vor«.

Die *vergeistigte* Kunst ist in der Degeneration begriffen, denn alles hat einen Anfang und ein Ende, einen Aufstieg und einen Abstieg. Es muß ein *neuer* Boden beackert werden, um mit den Erfahrungen des Alten zu *neuen* Gebilden zu kommen.

Unser werktätiges Volk sieht noch Neubau vor sich in der Gestaltung *seines* Weltbildes, dem die zur Zeit stagnierende Kulturanschauung einer *rückblickenden* Gesellschaft verständnislos gegenübersteht, da sie in allem *nur* die »Tendenz« und nicht den Willen zum Aufstieg aus dem grauen Alltag und seinen Niedrigkeiten »empor zum Licht« sieht.

Das ist aber zu verstehen, denn *noch* ist es dem Volk selbst kaum zum Bewußtsein gekommen. Nur wenige Werktätige fühlen, daß ihre Tendenzgedichte und -Chöre erst der suchende, tastende Anfang einer erwachenden Seele *seiner* Welt ist, deren Gesicht ihm ja erst seit wenigen Jahrzehnten von einigen Hellsichtigen, aber *noch* einseitigen Führern mühsam zum Bewußtsein gebracht worden ist.

Von den *Volks*-Sängern ging die weltliche Musik (Spielmann und ähnliches) an die Fürstenhöfe, die sie zur Kunst erhoben und als solche pflegten. Von ihnen übernahm der Adel die Musik in seine (fruchtbarste) Pflege. Dann bemächtigte sich ihrer die inzwischen kulturell aufsteigende bürgerliche Gesellschaft, die sie in öffentlichen Formen dann dem leicht zu formenden empfindungsreichen Mittelstand mitteilte — und erst heute kehrt sie langsam (oder plötzlich?) zu den Schichten des Volkes zurück, aus denen sie als Tanzlied, Spottlied und ähnliches einst entstanden war.

Und das Volk weiß heute noch nichts mit dieser ästhetisiert zurückgekehrten »Kunst« anzufangen.

Daß das zu einer Zeit geschieht, wo die Instrumentalmusik als Klang*farbe* oder Intelligenzbild ihren letzten auflösenden Ausdruck gefunden hat (Schreker einerseits, Schönberg anderseits) — also zu einer Zeit, da das Gefühl (als Voraussetzung für die Musikkultur als solche überhaupt) sich in Nervenrausch oder geistiges Ästhetentum verliert, ist immerhin kein *Zufall.*

Mitten in die Entwicklung der polyphonen Gesangskultur wuchs die unglaublich schnell wuchernde Flora der Instrumentalmusik und ließ die andere Linie in ihrer Entwickelung verkümmern; ja sie okulierte die Gesangskultur mit ihrem eigenen Saft und schuf so auf dem Gebiet der Gesangskultur einen jede natürliche Entwicklung (z. B. der polyphonen Chormusik) abschneidenden Treibhausgarten (schon seit Beethovens IX. Sinfonie bis Wagner und Strauß). Kurz man komponierte, empfand und entwickelte auch die Gesangskunst *instrumental.*

Die Folge davon war Stagnation auf niedrigster Stufe der Volksliederver-

wässerer bei den Männerchören und der Stil der Orchesterkompositionen mit — *Chorbegleitungen;* auch wenn der Titel es umgekehrt auszusprechen pflegt. *Vokal* denken, *vokal* empfinden lernen, das ist für die jüngeren Komponisten das Gebot der Stunde.

Denn das ganze Volk will los aus der Atmosphäre überfeinerten Nervenrausches oder übergeistigter Ästhetik in der Musik. *Vokalmusik* aus dem Gebot des »Singenwollens« heraus, nicht aus der Reflexion instrumentaler Geistigkeit oder Farbengenußfreude.

Aber — die Volkskunst braucht textliches Neuland! Und da sind uns die Gedichte aus dem Volk charakteristische Proben dafür, was das von einer überfeinerten Kultur unberührte werktätige Volk empfindet. Diese Gedichte atmen frischen Erdgeruch.

Hier die Probe von zwei Dichtern aus dem Volk, deren Schaffen ich als eine *Priesterarbeit* an ihren Brüdern bezeichnen möchte — im Gegensatz zu den heißspornigen Gesängen:

Das Lied

Der Hammer schläft — —
Abendstunden sind aus dem Himmel hernieder gesunken.
Müde bin ich vom Werk — und dennoch trunken
Vor Freude.
Ich weiß nicht, warum dies geschieht.
Nur von der Arbeit weiß ich und — daß ein seltsames Lied
In mir singt.
Wie mein Herz pocht — wie der Hammer klingt —
Wie Schicksal dröhnend mit unseren Kräften ringt.
Und ich weiß nicht, wie ich singen soll.
Die Welt ist von tausend Liedern übervoll
Und tausendstimmigen Chören.
Der Hammer schläft — —
Aber die Sehnsucht wacht,
Zaghaft wagt sie den Flug in nebliche Fernen — —
Trägt mein Lied mit hinaus.
Wer mag es hören? Otto Ziese, Modelltischler

Sommergesang

Die Berge dampfen; Sonne knistert im Laub,
Und der Himmel hängt tief.
Blühende Bäume dampfen wie Träume
Und einer rief:
»Korn in den Winden! du Johannisleib!«
Da brausten die Bienen unter dem goldenen Stein;
Die Erde sang,
Ein Waldruf sprang
Und lief in den glühenden Sommer hinein.
O Sommer! Herz! Du reifende Frucht!
Schon duftet das Mehl im Ährenfeld.
Der Wald duftet auch — —
Aus den Tälern quillt Rauch:
Du wirst zum Erntemann dieser feurigen Welt!

Walter G. Oschilewski

Was diese Volksgedichte aussprechen, fühlt man sehr wohl, auch wenn sie das Letzte noch nicht sagen können. Ihre Seelen sind im Grunde noch nicht frei von den Trutzgesängen ihrer Not, so lebendig sie auch an sich schon leuchten. Sie sind noch zuviel von den Gedanken ihrer energiegeschwängerten Führer gebannt, die zwar für sie Führer, aber ihrer *Persönlichkeit* — ihrer Offenbarung zur Persönlichkeit ein Hindernis im Wege sind, denn eines jeden Menschen Werk ist das Wahrzeichen seiner *Persönlichkeit. Fremder* Einfluß ist ein Fremdkörper in der *inneren* Entwicklung.

Solange die an sich erfrischend fülligen und fruchtbaren Kräfte und Säfte dieser Volksbewegung nur zu Haß- und Trutzgesängen einer brodelnden, aber von reifen Früchten strotzenden Zeit angespannt werden, können sich ihre schönsten Blüten noch nicht entfalten; solange werden sie sich auch noch selbst überlassen bleiben, denn auch hochstehende geistige Führer *unserer* Zeit, die in allen ihren Gedanken schon mitten in der seelischen Geburt dieser Volksschichten stehen und sich längst schon von den Gedanken und Gesetzen einer müden Kultur losgelöst haben, zögern noch, sich ganz der neuen Volksgemeinschaft zuzuwenden, weil sich — (es darf und soll nicht verschwiegen werden) — edlere Geister im Grunde abgestoßen fühlen müssen von dem ungezügelten Gebaren *einseitig* denkender Tendenzdichter. Mögen ihre Führer recht haben mit ihrer Kampfesweise — aber im *Sturm* läßt sich eine neue *Kultur* und Volkserneuerung nicht erringen. Man muß den Früchten auch Zeit zur *Reife* lassen.

Die Seele dieses erneuten Volkes verlangt eine *andere* Kost, soll sie nicht Schaden leiden und vor allem elastisch und fruchtbar bleiben.

Das Arbeitersängerfest in Hannover hat bewiesen, daß freie und vorurteilslose Geister nun nicht mehr länger abseits stehen *dürfen;* denn es war erschütternd zu sehen, wie das werktätige Volk Nahrung sucht in oberflächlichen, kulturlosen Kampfgesängen einerseits und in dem konservativen Kulturschatz längstvergangener kirchlicher Kultur anderseits, wie es mühsam aus ihnen Saft saugt, der noch für harte und neue Seelennot vielleicht die Ahnung eines neuen Menschentums karg übermitteln kann.

Und was tun die Schaffenden einer durchgepflügten Zeit? Sie stehen abseits und warten noch immer, einsam und mißtrauisch betrachtet, nur widerwillig anerkannt von einer rückschauenden Zeit. Sie sehen nicht die grüne Weide vor sich, die sie düngen sollen mit ihrer Kunst.

Freilich heißt es für die neuen Aufgaben die ganze *Unbefangenheit* bewahren. Wer nicht aus *innerstem* Zwange heraus das Richtige trifft, dem würde aus äußerer Anpassung nur Gewolltes, bestenfalls Gekonntes, aber nicht Gemußtes gelingen.

So müssen sich die Neuerer nicht so sehr die *Form* dieser neuen Volksseele, als vielmehr ihre *tiefere Not,* ihre tiefste, ihr selbst vielleicht noch nicht ganz bewußte *Sehnsucht* zu eigen machen, die schließlich und endlich ja auch

ihre eigene ist, denn sie entstammen ja doch alle *einer* Heimat, *einer* Blutsart. Und so zweifele ich nicht, daß eines Tages auch »die« Werke erstehen, die, aus der wahren Volksgemeinschaft zwischen Hand- und Geistesarbeitern geboren, zum Segen des ganzen Volkes und zum Besten einer gemeinsamen höheren Volkskultur erblühen werden.

Erst die neuen *Werke* dieser Gemeinschaft, die weniger an *Formen*, als am *Inhalt* zu erkennen sein wird, werden beweisen, ob diese Gedanken von fruchtbringendem Wert sind, oder ob sie einer Utopie huldigen in einer Zeit, die leer und tot in künstlerischen Dingen erscheint.

Diese Erneuerung muß für uns auf *deutschem* Boden wachsen, wenn sie dem Volk den deutschen Geist neu zuführen und erhalten will. Nicht der Fremde versteht die deutsche Seele! Aus *deutschem* Blut muß das »Neue« für Deutschland geboren werden. *Stiebers* »Ecce homo« und *Stürmers* »Messe des Maschinenmenschen« erscheinen mir als Vorläufer auf dem Wege deutscher Volkskunsterneuerung. Es ist der *Anfang* zu einer fruchtbaren, aber auch ehrlichen Arbeit für unsere Zeit.

Während Stürmer als entscheidendes Moment der *Farbe* die Domäne läßt, stellt Stieber daneben die *Gesetzmäßigkeit.* Den Kampf aller gegen alle will er visionenhaft darstellen, aber nicht nur in der *Farbe* (darin wären ihm Schreker, Strauß u. a. sicher über) sondern *gesetzmäßig.*

Stieber sieht in allem Geschehen, aller Verwirrung und Irrung unserer Zeit — so regellos sie uns Menschen auch erscheinen mag — eine *natürliche* Folgeerscheinung, einen *gesetzmäßigen* Ablauf.

Aus diesem Erkennen heraus hat er das Spiegelbild unserer Zeit nicht mit den billigeren Mittel der Klangfarbe »gemalt«, sondern — viel näher liegend — mit den Mitteln einer letzten Endes doch gesetzmäßigen »Polyphonie« zu erfassen gesucht. Mit Recht! Denn nie war das Dasein polyphoner als heut!

DER ALLGEMEINE DEUTSCHE MUSIKVEREIN IN KÖNIGSBERG

VON

ERWIN KROLL-KÖNIGSBERG

Es bedeutet mehr als eine schöne Geste nationalen Verbundenheitsgefühls, daß der *Allgemeine Deutsche Musikverein* sein 60. Tonkünstlerfest in *Königsberg* gefeiert hat. Nicht nur, daß die Pregelstadt durch den Königsberger Ehrendoktor Franz Liszt von Anfang an mit der Geschichte des Vereins verknüpft ist, zu dessen Mitbegründern auch der bekannte Königsberger Musikerzieher Louis Köhler gehörte, — wenn irgendwo, so ist gerade in der Stadt *Hermann Scherchens* der Sinn für das Neue geschärft, auch wenn es sich einstweilen nicht »fortschreitend« entwickeln kann. Den Mann, der

dieses Neue heute am sichersten trägt, und den Verein, der es weiter hegen möchte, hat die Königsberger Universität dadurch geehrt, daß sie *Scherchen und Klatte, den zweiten Vorsitzenden des A. D. M. V., zu Ehrendoktoren ernannte.* Scherchen rief unmittelbar darauf den Allgemeinen Deutschen Musikverein zum Zusammenschluß aller lebendigen Kräfte gegen die »musikverwertende Industrie« auf. Zwar steht er selbst als musikalischer Leiter des Ostmarken-Rundfunks gewissermaßen im Solde dieser Industrie. Aber man weiß auch, daß er die Mächte der Technik und Mechanik nach Kräften und nach Maßgabe seiner (für Königsberg leider sehr beschränkten) Zeit in den Dienst kultureller Erziehung stellt. Wenn er also den Festbesuchern weiterhin neuartige Rundfunkversuche vorführte (eine von Orff dreichörig bearbeitete »Intrada« Byrds, eines Zeitgenossen Shakespeares, fand sich, von drei entfernten, räumlich getrennten Orchestern gespielt, vor den Hörern im funkmäßig zugeleiteten »Dreiklang« wieder zusammen), so gab er damit ein kleines Beispiel dafür, wie Technik dem Geiste nutzbar gemacht werden kann. In seinem Sinne forderte *Leo Kestenberg* eine Umformung und Veredelung des musikalischen Bedürfnisses. Hier also, in diesem *Referat und Korreferat »Krisen im Musikleben der Gegenwart«* und nicht etwa in den Konzerten des Tonkünstlerfestes, die heute ja doch nur einen ganz zufälligen Querschnitt eines öffentlichen Musiklebens geben, das längst kein Leben mehr ist, ging es wirklich *um das Schicksal unserer Musik.* Fügt man noch hinzu, daß *Peter Raabe* in der Generalversammlung des Vereins zum (dringend nötigen) Kampfe gegen die »Abbaupsychose« aufrief und daß eine geschlossene Front aller Musikerverbände mit dem Ziele einer Musikerkammer als dringendste Forderung der Stunde erkannt wurde, so sind die wichtigsten Ereignisse des Tonkünstlerfestes damit kurz bezeichnet.

Daß sie mehr musikpolitischer als rein musikalischer Natur sind, liegt in der Eigenart der heutigen musikalischen Lage begründet. So wie der Allgemeine Deutsche Musikverein nach und nach ein Verein geworden ist, der sozusagen in der Luft hängt, so fehlt seinen Festen (auch wenn sie stärker besucht waren wie das Königsberger, das törichterweise über Pfingsten dauerte) schon längst die rechte Gemeinde. Wie sollte es anders sein in einer Zeit, die alle gestrigen Bindungen zerrissen hat und neue noch nicht anzuknüpfen vermochte! Konzert und Oper sind verödet und das Selbst unserer jungen Komponisten wird vom Wogenprall aller möglichen Strömungen umbrandet. Bekenntnismäßige, motorische, atonale, zwölftönige, konzertante, »gemeinschaftliche«, klassizistische, barockartige Musik — man weiß nicht, wohin die »fortschreitende Entwicklung« geht und muß sich mit der Erkenntnis begnügen, daß es im Grunde nicht auf das *Wie*, sondern auf das *Was* beim musikalischen Schaffen ankommt. Auch *wenn* der A. D. M. V. weniger Hauspolitik betreiben würde, als er zu betreiben scheint, auch *wenn* er ein weniger warmes Herz für die Werke *seiner* »Prominenten« und

deren Schüler hätte, auch wenn er in allen Winkeln des Reiches nach dem guten, gesunden, starken Neuen suchte, — er würde es kaum finden. Denn — es ist nicht da, *kann* noch nicht da sein.

So wird man es nicht verwunderlich finden, daß unter den 21 Werken des Festes noch nicht sechs waren, die einen *wirklichen Neugewinn brachten.* Wir brauchen nicht vom guten »Gestrigen« zu reden (von der geschickt gearbeiteten Kleinkunst des Österreichers *Hans Gal* und seiner Sinfonietta und von der frischen Cellosonate des Münchners *Wolfgang von Bartels*), auch nicht vom bereits anerkannten »Heutigen« (von *Alban Bergs* tiefgründig expressiver Orchesterarie »Der Wein«, von *Erwin Schulhoffs* witzigem Divertissement für drei Holzbläser und von *Wilhelm Malers* sicher geformtem Concerto grosso für Kammerorchester), sondern wir heben als den eigentlichen Neuertrag der beiden *Kammerkonzerte* des jungen Leipzigers *Wolfgang Fortner Streichquartett* hervor, ein Werk, dessen reines Wollen und frisch musikantischer Zug die Hörer sofort in Bann schlug: organisch geformte, stark empfundene Musik. Wir nennen von den wirklich sinfonischen Werken der beiden Orchesterkonzerte außer der vielverheißenden Talentprobe des *Dessauers Heinz Schubert* zwei Sinfonien von Deutsch-Russen. *Nicolai Lopatnikoffs* Werk nimmt nicht nur durch die begründete Gegenüberstellung, Entwicklung und Steigerung seiner sprechenden Themen, sondern auch durch die hier und dort emporkeimende starke Empfindung für sich ein. *Wladimir Vogel* hat seine »Sinfonia fugata« zwar konstruktiv sehr stark belastet, aber seine Tonsprache atmet über das Motorische hinaus Kraft und Eigenart, und in seinen charakteristischen Gegeneinanderführungen und klanglichen Einfällen wirkt nicht nur ein Satz wie das »Scherzoso« naturecht.

Den stärksten Erfolg des Festes errang ein *Chorwerk;* nicht des Deutsch-Belgiers *Robert Oboussier* auf ein sehr schönes, aber ebenso dunkles Gedicht Rilkes geschriebene große Kantate »Trilogia sacra«, die mit ihrem klanglichen Massenaufgebot und ihren weit gezogenen musikalischen Bögen immerhin sakrale Wirkungen erreicht, auch nicht des Schweizers *Conrad Beck* antikisierende, reizvoll herbe Kantate »Der Tod des Oedipus«, sondern die *Advents-Kantate* des Königsbergers *Otto Besch.* Dieser Erfolg war nicht etwa durch Lokalpatriotismus eingegeben, sondern liegt im Werke selbst begründet, das den Hörer aus der Dunkelheit inbrünstigen Flehens um Gnade zur strahlenden Helle des Weihnachtslichtes führt. Beschs Musik ist so unmittelbar, so ursprünglich, so zart in ihrer Marienlyrik, so gediegen in der chorischen Führung und instrumentalen Einbettung, daß man ganz vergaß, daß hier eigentlich ein — ganz Unmoderner endlich zur Anerkennung kam.

Hermann Scherchen, der spiritus rector des Festes, setzte sich nicht nur für Beschs Kantate, sondern auch für die Orchesterwerke mit der vollen

Kraft seines fanatischen Musizierwillens ein. Über das von ihm geschaffene Rundfunkorchester herrschte nur *eine* Stimme des Lobes. Auch die (endlich wieder einmal geeinten) Königsberger Chöre standen auf der Höhe ihrer Aufgabe. Eine besondere Note erhielt das Fest durch zwei Aufführungen der *Königsberger Oper*. Über sie wird an anderer Stelle berichtet.

URAUFFÜHRUNGEN

FRANCO ALFANO: L'ULTIMO LORD

Uraufführung in Neapel

Franco Alfano verdankt seinen internationalen Ruf nicht seinen Opern »Risurre Zione« und »Sakuntala«, sondern dem testamentarischen Auftrag Puccinis, die »Turandot« zu vollenden. Der Auftrag überraschte. Die genannten Opern Alfanos waren in ihrer gesucht modernen Form eher antipuccinianisch. Aber Puccini kannte den Freund offenbar besser, und man weiß, daß Alfano die Aufgabe vortrefflich und im Geist Puccinis gelöst hat. Er hat sich aber später von seinem früheren Schaffen abgewendet. Der schon in Deutschland bekannte Einakter »Madonna Imperia« ist auf einen Lustspielton gestimmt, der an den Puccini des Gianni Schicchi und der Ministerszenen in Turandot erinnert. Jetzt bringt Alfano eine dreiaktige Lustspieloper, die ihm Ugo Falena aus seinem Prosawerk »Der letzte Lord« zurechtgezimmert hat. Es ist allerdings mehr eine sentimentale Verkleidungskomödie und noch dazu mit alter und abgebrauchter Handlung. Die Enkelin eines schottischen Lords verkleidet sich als Junge, um den Großvater mit den von ihm verstoßenen Eltern zu versöhnen. Um einer Prinzessin des Königshauses vorgestellt zu werden, wird der Junge wieder Mädchen und heiratet schließlich den Prinzen, während sich der alte Lord tröstet, daß er zwar keinen Stammhalter hat, aber seine Enkelin Prinzessin wird. Alfano hat Journalisten gesagt, er habe bei diesem Werk an die italienische opera semiseria des 18. Jahrhunderts gedacht. Das Publikum denkt vielmehr an moderne komische Opern wie das »Intermezzo« von Richard Strauß. — Absichtlich auf frühere Zeiten zurückgreifend ist die Form der geschlossenen Musikstücke: Arien, Duette, Ensembles. Aber unleugbar hat Alfano gerade mit diesen starken Erfolg erzielt. Seine Musik ist melodiös, aber er hat Angst vor seinen Melodien. Sie verschwinden rasch, um nie mehr aufzutauchen. Das Publikum ging mit trotz der Handlung. Auch nach Abzug der südlichen Begeisterung für den neapolitanischen Landsmann bleibt ein starker Erfolg übrig. Im moderner eingestellten Ausland wird allerdings dem Publikumserfolg aller Wahrscheinlichkeit nach Widerspruch der Fachkreise gegenübertreten.

Maximilian Claar

GEORG ANTHEIL: TRANSATLANTIK

Uraufführung in Frankfurt a. M.

Die amerikanische Oper, die mit einem erstaunlichen Aufgebot von Wolkenkratzern und Kinoprojektionen, von Hängekonstruktionen und Frackmänteln, mit einem Lift und einem Ozeandampfer operiert und wieder einmal um den unvermeidlichen Mythos der Technik oder schlichter um die Synthese von Liebe und Sachlichkeit oder geradezu um den Zeitgeist bemüht ist — diese Oper, präludiert von einer Kontroverse über Xylophone und mechanische Klaviere, stellt sich bei der Aufführung als völlig harmlos

heraus. Keine Spur von Surrealismus, von dem da einmal die Rede war; keine Spur von der Dämonie des kapitalistischen Lebens — es ist eine romantische Oper mit komfortableren Kulissen. Neue Sachlichkeit? — nun ja, aber ohne Sachen. Denn deren Gegenstand wäre einzig der Mechanismus von Produktion und Reproduktion der Waren; die Herrschaftsapparatur derer, denen die Produktionsmittel gehören; die Funktion der Ideologien; von alledem aber erscheint nur die Fassade, ohne daß auch bloß versucht wäre, zu ergründen, was mit ihr gemeint ist. Genau wie in den analogen deutschen Werken verflüchtigt sich das kapitalistische Unwesen zu einem abstrakten Schicksal, das allenfalls in der Montage der Requisiten, nicht aber in der der Menschen greifbar wird. Wie etwa im »Hopkins« bleiben die Menschen gründlich unbehelligt von der geschichtlichen Realität, so privat, daß sie die einzige soziale Tatsache, an der sie teilhaben, eine Präsidentenwahl durch rührende Korruption, über ihren Liebesaffären vergessen. Ihr Kapitalismus heißt: Champagner trinken; ihre Krisen: der angebeteten Frau einen Brillanten schenken, den man sich durch Unterschlagung verschafft; die Enthüllung der Ideologien vollzieht sich in einer Primitivität, die es deren Nutznießern leicht macht, sich ihr gutes Gewissen zu erhalten, das der Trustmagnat, der die Wahlkampagne finanziert, sich als ein biederer Privatverbrecher herausstellt, der, am Ende dingfest gemacht, der göttlichen Weltordnung zu ihrem Rechte verhilft. Er heißt übrigens Ajax; stammt aber nicht aus der schönen Helena, sondern viel eher aus Hoffmanns Erzählungen; ein Dapertutto, dessen Scheckbuch eben so souverän die Seelen beherrscht wie der Spiegel seines Vorgängers. Sein Name, der der Heldin Helena, der des Helden Hektor sind gleichwohl nicht zufällig. Es spielt da eine Vorstellung von Neoklassizismus herein, wie sie an Cocteau ihr Schema finden mag. Allein dies Schema wird um seinen möglichen Sinn gebracht, indem es einer zeitlosen Ewigkeit unveränderlicher Gestalten, der Liebenden, des Bösewichts dienen will, während es bei Cocteau die Kraft des Chocs aus der einmaligen, unvermittelten Wirklichkeit zieht, mit der Menschen als Engel und mythische Figuren durchsichtig werden. So ließen denn die Begebenheiten von »Transatlantik« aus ihrer zivilisatorischen Umgebung beliebig sich ablösen und ins Renaissancekostüm einer Schrekeroper stecken, ohne zentral davon berührt zu sein; soviel sie auch von ihrer Zeit, ihren Lüsten und Greueln zu sagen wissen. Von dort vertreibt sie vollends die Musik. Ihr Hintergrund ist angelegt aus Jazz — rhythmisch den fortgeschritteneren Jazzkomponisten unterlegen, amerikanischer Folklore und neuerer französischer Harmonik, einer angedeuteten Polytonalität im Sinne Milhauds etwa; an den Höhepunkten aber entlädt sie sich in melodisierenden Ausbrüchen, die von Puccini nichts unterscheidet als die mangelnde Plastik des Einfalls. Kurz, sie ist weit hinter den Requisiten selbst der Handlung zurückgeblieben, zu schweigen von der Idee wahrhaft aktueller Oper. Dabei zeigt sie, in völliger Homophonie, Zufälligkeit des melodischen Fortgangs, Dürftigkeit des Satzes und Unausgewogenheit der Form erstaunliches Ungeschick: die Verherrlichung der zivilisatorischen Technik hätte zumindest in der Präzision der musikalischen sich zu bewähren. Gleichwohl ist es dies Ungeschick, das mit dem Stück versöhnt. Bei allem Aufgebot an Sensationen, die doch keine mehr sind, fehlt ihm ganz die versierte Berechnung auf das, was marktgängig ist; viel eher steckt eine naive Spielzeugfreude an den großen Dingen darin. Die Bilder der szenischen Phantasie sind fremder und schärfer angefaßt als die blank durchschaubaren des »Hopkins«, so viel geschickter der im übrigen gemacht ist; auch die Musik hat an ihren besten Momenten eine melodische Substanz, die nicht nur folkloristisch-literarischen Ursprungs sein dürfte. Daß diese Ansätze zu ernsthaften Resultaten führten, brauchte es freilich der ernstesten Arbeit, die den Komponisten erst einmal über die Mittel verfügen lehrte und ihm musikalische und dramaturgische Kriterien an die Hand gäbe. Auf den Ruhm eines amerikanischen Nationalkomponisten, der nur alles

verdirbt, wäre vorab zu verzichten. — Die Aufführung war eine der besten aus letzter Zeit. Ihr Meister war der Regisseur. Erstaunlich, wie Herbert *Graf* alle Illusion der technischen Fassade nicht bloß, sondern auch der Revue durchzusetzen verstand, ohne der Gefahr einer provinzialen und unechten Detailfülle zu erliegen. Musikalisch gab *Steinberg* der Oper so viel Intensität und Volumen, wie sich erzwingen läßt. Von den Darstellern sind besonders Frau *Gentner-Fischer*, Herr *Stern* und Herr *vom Scheidt* hervorzuheben. Die technische Einrichtung ließ keinen Zuschauerwunsch unerfüllt. Der Beifall, nach dem besonders matten Wahlakt offensichtlich gefährdet, wurde am Schluß sehr dankbar und entfachte sich an einigem Widerspruch zu großer Vehemenz.

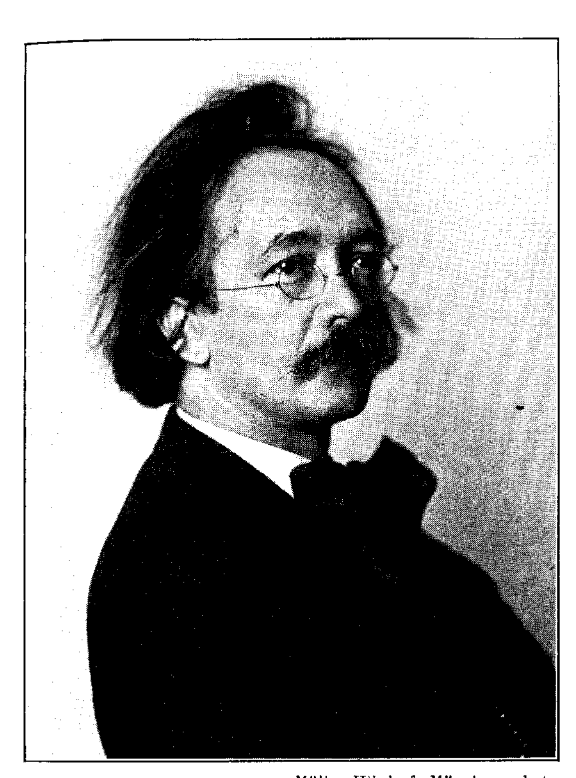
Theodor Wiesengrund-Adorno

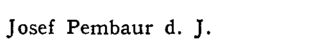
CARL PROHASKA: MADELEINE GUIMARD

Deutsche Uraufführung in Breslau

Carl *Prohaska*, der Komponist der dreiaktigen Oper, die 1929 in Aussig ihre eigentliche, jetzt am *Breslauer Stadttheater* ihre reichsdeutsche Uraufführung erlebte, ist 1927 in Wien gestorben, ohne also die Bühnengeburt seines ersten und einzigen Opernwerkes erlebt zu haben. Auch *Lily Braun* gehört zu den Toten, die Dichterin des Buches. Es schlingt eine ungewöhnlich reichbewegte Handlung um die hochberühmte »Naiven-Tänzerin« des 18. Jahrhunderts, um Madeleine Guimard, die noch mit 45 Jahren die kleinen Ingénues des französischen Balletts zum Entzücken des Hofes, der Aristokratie und der Lebewelt, bald in der offiziellen großen Oper, bald in ihrem eigenen, luxuriösen Privattheaterchen zu Pantin tanzte. Das fein versifizierte Libretto der Braun dichtet nun dieser Guimard eine Volkstümlichkeit an, die sie nie besessen hat, macht sie zu einer Märtyrerin der Liebe, die sie nie gewesen ist, und läßt sie endlich in den sie umtosenden Revolutionsstürmen aus unglücklicher Herzensneigung zum Herzog von Soubise (der sich für die wirkliche Guimard pekuniär ruiniert hat) einen pathetischen Liebestod sterben. Diese frei erfundene Geschichte hat Lily Braun, um für sie den stets dankbaren, blutroten Hintergrund der Revolution zu gewinnen, in das Jahr 1792 verlegt, während um diese Zeit die Guimard längst der Bühne entsagt und ihren um 15 Jahre jüngeren Kollegen Despréaux ehrsam geheiratet hatte. Sie ist dann erst 1816 gestorben, aber nicht am selbst gezückten Dolch, sondern eines sehr natürlichen Todes. Und gar der Herzog von Soubise, der bei Lily Braun als vielgeliebter Adonis die drei Akte durchwandelt, hat schon 1787, also 5 Jahre, bevor ihn hier die Guimard durch Selbstaufopferung vor den Jakobinern rettet, als Siebziger das Zeitliche gesegnet. Diese auch für alle Nebenfiguren konsequent durchgeführte Pseudo-Historik schadet leider der beabsichtigten heroischen Wirkung der willkürlich mit der Revolution verknüpften Vorgänge, weil alle diese heraufbeschworenen Gestalten weit besser in den Rahmen einer komischen Oper oder einer pikanten Operette gepaßt hätten, als in ein großes Opernwerk mit romantisch-tragischem Abschluß.

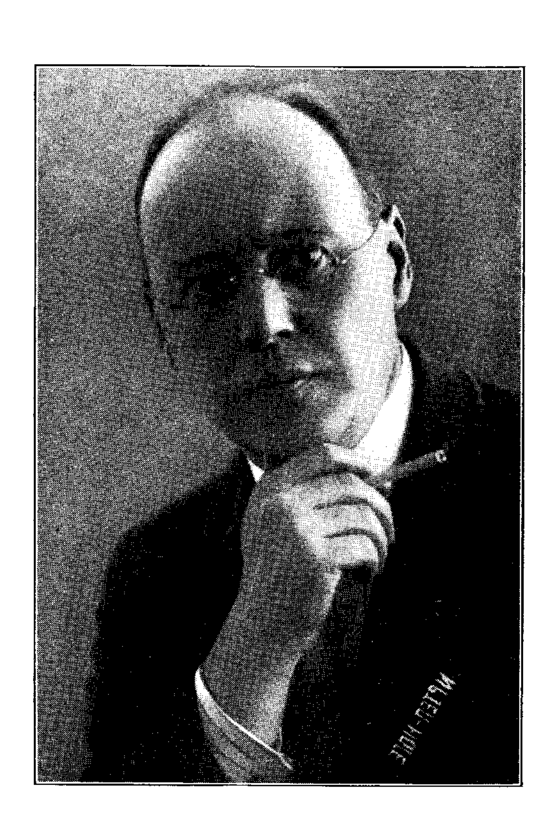
Prohaska hat als Kammermusiker, Chorkomponist und zumal auf dem Gebiet des weltlichen Oratoriums Bedeutsames geschaffen, wandelnd in den Spuren von Brahms und Bruckner. Als Opernschöpfer weiht er sich dem Vorbild Richard Straußens. Er behandelt das Orchester fein und reich, bringt straff gestaltete Chorsätze, baut einen ganzen Akt auf den symbolisch genützten Kontrast-Themen der Royalisten-Hymne und der Marseillaise virtuos auf, zeigt endlich kurz vor Schluß einen gewaltigen »Freiheitstanz« der Guimard, der sich zu einem rechten Seitenstück zum Schleiertanz der Salome auswächst. Trotz dieser Einzelbeweise für seine Befähigung zum dramatischen Tonschöpfer bleibt aber doch Prohaska den endgültigen Beweis schuldig. Bald wird er oratorisch





Müller-Hilsdorf, München, phot.

Josef Pembaur d. J.



Egon Petri



Die Schlußseite des zweiten Aktes der Oper »Der Fächer« von Ernst Toch
(Verkleinerte Wiedergabe der Original-Partitur)

breit und starr, bald ist er so übereifrig bemüht, nebensächliche Episoden musikdramatisch aufzubauschen, daß das Wesentliche, der Gefühlsausdruck der Hauptgestalten, bei alledem zu kurz kommt. So tritt gerade die Titelheldin mehr durch ihre Tänze in den Vordergrund, als durch die melodische Qualität ihrer Herzensergießungen. Noch ungünstiger ist der bramarbasierende Herzog von Soubise behandelt, der als singender Liebhaber nicht besser besteht denn als kriegerischer Held von Roßbach.
Die Aufführung des ungemein komplizierten Werkes unterstand der musikalischen Leitung von *Carl Schmidt-Belden*, der szenischen von *Georg Hartmann*, der wiederum ein Meisterstück unantastbarer Regiekunst leistete. Unter den Bühnenbildern *Hans Wildermanns* verdiente sich das Rokoko-Theaterchen der Guimard mit seiner Apotheose der Hausherrin als Aphrodite den Preis. *Erika Darbo*, die Madeleine Guimard, profitierte viel von ihrer Vergangenheit als Tänzerin. Als Sängerin empfahl sie sich durch die Reinheit des Empfindungsausdrucks, die sie selbst über die abnorme Inanspruchnahme der Höhe ihres weichen Soprans triumphieren ließ. Der Erfolg war nach dem zweiten Akt sehr lebhaft, am Schlusse enthusiastisch. *Erich Freund*

ERNST TOCHS OPERNCAPRICCIO: DER FÄCHER

Uraufführung in Königsberg

Eine wesentliche Bereicherung des Königsberger Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins bildeten die Aufführungen von zwei dem Stil denkbar entgegengesetzten modernen Opern. Mit diesen Aufführungen dürfte die Königsberger Oper ihre Daseinsberechtigung auch den Besuchern aus dem Reiche augen- und ohrenfällig erwiesen haben. Wenn für *Alban Bergs »Wozzeck«*, diese hintergründig expressive »Vertonung« eines aus Urtiefen geschöpften Menschendramas, die szenischen Lichter vielleicht zu stark aufgesetzt, überhaupt das ganze Spiel zu grell, zu absichtlich beleuchtet war, so errang bei der *Uraufführung von Tochs »Fächer«* zum mindesten der raffinierte Regisseur *Walter Brügmann* und der Kapellmeister *Werner Ladwig* einen unbestrittenen Erfolg. Musikalisch und szenisch war die Aufführung (bis auf die allzu vergröberte Liebesszene) durchaus gelungen. Ob sie das so sauber und bewußt gearbeitete Werk wird retten können, bleibe dahingestellt.
Der von Ferdinand Lion zurechtgemachte Text hat einen uralt menschlichen Kern. Es ist die Geschichte von der jungen Witwe, die ihrem Gatten übers Grab hinaus Treue geschworen hat und nun möglichst schnell von ihrem Schwur loskommen will. Die Handlung des »Fächer« spielt in China. Dort stürzt die alte Zeit und mit ihr stirbt der alte Wang. Er kann und will seine kleine Tsing, eine naiv-verschmitzte Evatochter, nicht mitnehmen, läßt sie aber wenigstens noch solange Treue geloben, bis die Erde auf seinem Grabe trocken geworden sei. Nach Wangs Tod gerät Tsing in den Wirbel des »neuen« China. Erst kommen die wunderlichen Kollegen ihres Mannes, ein Priester, ein Mandarin und ein General, die später entschlossen umsatteln und als Manager, Börsianer und Filmregisseur ihr tolles Wesen treiben; dann die Freundin Chung, ein kesser Blaustrumpf, für den Europa dernier cri ist, endlich aber der Schauspieler Li. Zu ihm tritt Tsing alsbald in zarte Beziehungen, die auf eine harte Probe gestellt werden, als Li eine Nacht bei ihr bleiben muß. Noch hält sie der Treueschwur, aber als Chung sie in den tollen Klub Berlin mitnimmt, wo sie sieht, daß alle sich auf das Neue umgestellt haben, will auch sie nicht zurückbleiben. Als ihr Mann im Sterben lag, hatte sie von einem sonderbaren alten Händler einen Fächer erhalten. Jetzt erscheint dieser Händler plötzlich wieder im Trubel des Klubs und bringt sie auf den rettenden Einfall: sie will das Grab Wangs trocken fächeln. Aber gerade an diesem Grabe bereiten die Filmleute, zu denen Li gehört, eine Aufnahme vor. Verwirrt und ratlos sinkt sie am Grabe nieder, wo Wang aus dem Jenseits erscheint, sie beruhigt und mit ihrem Fächer sein

Grab trocknet. Die Befreite gerät im Überschwang ihres Herzens in die Filmaufnahme hinein und stürzt Li in die Arme, gerade als dieser einen verfolgten Prinzen zu spielen hat. So ist die Aufnahme für diesmal gescheitert, aber die Liebenden haben sich endlich gefunden. Den Fächer aber, der vergessen auf dem Grabe liegen geblieben ist, holt sich zuletzt der alte geheimnisvolle Händler wieder ...

Wollte Toch ein musikalisches Märchenspiel schreiben? Dann hätten die ausgedehnten revueartigen Teile seines Werkes, all das Drum und Dran von Extrablatt und Luftschiff, Radio und Klubtrubel, mondänem Tanz und Filmaufnahme im Hintergrunde bleiben müssen. Wollte er das Menschendrama von der ungetreuen Witwe vertonen? Dann durfte er ihm erst recht nicht »Neues vom Tage« aufkleben. Märchen, Groteske, Revue, Oper *und* Musikdrama miteinander zu verschmelzen, ist unmöglich, auch wenn man nur ein — »Opern-Capriccio« geben will. Man bedenke: im ersten Akte stirbt ein Mensch, und die Erhabenheit seines Sterbens wird durch ein kindlich verschmitztes Weibchen ins Lächerliche gezogen. Im zweiten Akte sind zwei Liebende hart vor dem Letzten: da werden vom Lautsprecher — Dresdener Kochrezepte gegeben. Im letzten Akt löst die weisen Worte Wangs das brüllende Megaphon eines Filmregisseurs ab. Ist das »kapriziös?« Und die Symbolik des Fächers, ist sie nicht recht dünn? »Ein unsichtbarer Fächer berherrscht die Welt und haucht Altes hinweg und Neues hinzu; und alles wirbelt und mischt sich — sich fächelnd — fächerhaft« — dies sind die Schlußworte eines Textbuches, das, dramatisch zusammengestückelt wie es ist, durch keine noch zu witzige Musik zu retten war; vor allem nicht durch die des pointiert geistreichen Toch. Die zweite Hälfte der Oper, vor allem die Szenen im Klub und auf dem Friedhof schmecken zu sehr nach »Jonny«, als daß sie der an sich durchaus brauchbaren Grundidee dienen und *diesen* Komponisten hätten beflügeln können. Was hätte man nicht alles aus dem »Fächer« machen können: ein Tanzspiel, ein Märchenspiel, eine veristisch exotische Oper, eine Jazzoperette, ein Musikdrama; alles, nur nicht dieses »Opern-Capriccio«.

Wir kennen Toch als Schöpfer glitzernder, witziger, regsamer Oberflächenmusik. Wir wissen, daß er ein Meister gelöster Stimmführung ist; seine Kammermusikwerke haben es uns bewiesen. Wir wissen auch, daß seiner Musik lyrische Empfindung nicht fremd ist und daß ihre Orchesterfarben durchaus eigenartig sind. All diese Vorzüge verrät auch die Partitur des »Fächer«. Die entzückende Chinoiserie des Vorspiels, ja der ganze erste Akt mit seiner federnden, geistreichen, grotesken Konservationsmusik, den drolligen Kapriolen beim Auftritte der grei trottligen Freunde Wangs (die beim Preise der gesegneten alten »Ordnung« vom Unisono plötzlich in einen — Dur-Akkord fallen), weiterhin das gelegentliche Aufblühen der Musik, wenn Wang vom alten China singt oder wenn Tsing am Schluß des ersten Aktes an Li denkt, — all das ist echter, bester Toch. Man vermißt zwar auch hier ariose Entfaltung, freut sich aber an der exotisierenden Beweglichkeit des Tonspiels, den schillernden Farbreflexen und der eindrucksvollen, kunstvoll verknüpften Linienführung. Bedenklich stimmt es schon, wenn Toch nach dem Tode Wangs das alte China mit donnerndem Getöse sterben läßt. Aber noch die Liebesszene des zweiten Aktes ist, obschon musikalisch reichlich zerfasert, doch sehr eindrucksvoll. Dann aber, in den großen Klubszenen, beginnen Foxtrott und Tango den Ton anzugeben, und das ist dem Komponisten nicht gut bekommen. Wohl meistert er auch diese mondänen Tanzformen überlegen und weiß sie kunstvoll zu steigern. Aber im ganzen wirkt seine Jazzmusik an *dieser* Stelle und im Rahmen *dieser* Handlung verkünstelt und ist im Grunde doch blutleer. Im letzten Akt vollends ist es eigentlich nur das kleine nette Fächerlied, dem wir gerne begegnen. Der Rest ärgert uns. Die Musik kann die alberne Fimgroteske am Grabe nicht retten, und man scheidet von der Oper mit dem Bedauern, einen großen Aufwand schmählich vertan zu sehen, und wundert sich, daß der A. D. M. V. sich gerade für *dieses* Werk eingesetzt hat. *Erwin Kroll*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

BERLIN

OPER

Mit einer Überfülle von musikdramatischen Darbietungen warteten die »Berliner Kunstwochen 1930« auf. Außer Mozart-, Beethoven-, Wagner- und Richard-Strauß-Zyklen hörte man auch eine Anzahl neuerer Werke zum ersten Male in Berlin. Von letzteren sei zunächst die Rede. Zwei Werke von *Egon Wellesz* kamen in der Städtischen Oper zur ersten Aufführung in Berlin, »*Alkestis*« und »*Die Opferung des Gefangenen*«. *Wellesz*, einer der kenntnisreichsten und kultiviertesten Musiker unserer Zeit, hat von jeher verstanden, dramatische Vorlagen von hohem dichterischem Range zu erlangen. Ungeachtet der fortschrittlich-neuzeitlichen Tendenz seiner Musik hat sein überlegenes Wissen um das künstlerische Wesen der Oper ihn davor bewahrt, sich wie fast alle seiner jüngeren Fachgenossen dem Schlagwort von der zeitgemäß orientierten Oper hinzugeben, das heißt, der geschäftlichen Konjunktur, der Übertölpelung des Publikums mit sensationellen, künstlerisch minderwertigen, modernen szenischen Tricks. Wenn es nur auf die künstlerisch würdige Haltung, auf die dichterische Qualität der Libretti ankäme, dann müßte Wellesz in der ersten Reihe der zeitgenössischen Opernkomponisten stehen. Bedauerlich ist es, daß sein musikalisches Vermögen ein Manko aufweist, das doppelt empfindlich wirkt in Verbindung mit den hochwertigen Texten. Für »Alkestis« benutzte er einen durch Jahrtausende geheiligten Stoff, das altgriechische Drama des Euripides in *Hugo von Hofmannsthals* deutscher Umdichtung, die für die Zwecke opernmäßiger Darstellung natürlich einer Kürzung mit Beschränkung auf das dramatisch Wesentlichste unterworfen war. Selbst in dieser Kürzung bleibt Hofmannsthals Alkestis-Fassung noch immer einer der herrlichsten Stoffe, die ein Musiker sich wünschen kann. Nicht ohne Grund haben Großmeister wie Händel im Admet und Gluck in Alceste auf die tragische, auch menschlich so ergreifende Fabel des Euripides zurückgegriffen. Wellesz' Musik versagt, nicht etwa weil sie für die Größe und tragische Gewalt der Dichtung das rechte Gefühl vermissen läßt, sondern weil sie diese tragische Gewalt zu ausschließlich betont und darüber andere wesentliche Anforderungen übersieht. Es rächt sich hier, daß der Komponist nicht unbefangen seinem natürlichen Gefühl gemäß schreibt, sich nicht begnügt, das Drama musikalisch in einem allgemein verständlichen musikalischen Idiom auszudrücken, sondern gleichzeitig auch für die modernste Musik Propaganda machen will. Die Schönbergsche sogenannte Atonalität hält ihn so in Banden, daß er kaum einen Schritt außerhalb des durch sie eingezäunten Gebiets wagt. Er wähnt vielleicht, endlich die Freiheit von den Banden der Tonalität errungen zu haben, hat aber dafür sehr viel schlimmere Fesseln eingetauscht, nämlich eine den weitaus meisten Hörern kaum erträgliche Monotonie der harten, unangenehmen, grellen Klänge, ein fast ununterbrochenes Einerlei von unharmonischem Klang, eine gespreizte, unnatürliche Melodik. Die atonale Schreibweise, zur Strenge eines großen Stils erhoben, ist ein Unding, das außer einem winzigen Kreise intellektueller, überraffinierter Snobs keinem Publikum der Welt gefällt.

Der an manchen Stellen erforderlichen Härte des Klanges wird diese das Harmonische und Wohlklingende vermeidende Schreibweise zwar gerecht, sie vermag aber nicht dramatisch zu charakterisieren, kenntlich zu unterscheiden zwischen den verschiedenen agierenden Personen, und überdies schädigt sie die schönen lyrischen, weicheren Episoden des Textes. Man kann nicht ununterbrochen harte, bittere Musik zu sich nehmen, ohne die natürlichen Forderungen des unverkünstelten Ohrs schwer zu beleidigen. Das Beste gibt Wellesz' Partitur in den Chorepisoden, die eindringliche, sinnvolle Deklamation, dem antiken Ton gemäße Schlichtheit und Plastik der melodischen Linie besitzen. Die Aufführung unter Robert *F. Denzlers* Leitung war unfertig, offenbar zu wenig geprobt. *Maria Müller* als Elektra erreichte starke Wirkung in den wenigen Momenten, die sie als Sängerin erlesener Art ihrem asketischen, gesanglicher Auswirkung feindlichen Gesangspart abtrotzen konnte. *Joseph Burgwinkel* und *Gotthold Ditter* bemühten sich nach besten Kräften um ihre nicht gerade dankbaren Rollen.

Das zweite Werk von Wellesz: »*Die Opferung des Gefangenen*« ist ein kultisches Drama mit Tänzen, Chor und Soli, eine Fabel aus dem

Heldenleben der mexikanischen Indianer. Dies wahrscheinlich uralte Tanzspiel zeichnete vor nahezu hundert Jahren der französische Abbé Braseur in Mexiko zum ersten Male auf, und *Eduard Stucken* ist die dichterisch starke deutsche Fassung zu danken, deren sich Wellesz bedient hat. Kein Zweifel, daß von rein literarischem Gesichtspunkt aus dies Tanzspiel bedeutend ist, daß die Ethnographen und Fachleute des Folklore darin eine Kostbarkeit sehen. Gerade deswegen jedoch ist das Stück unserem Durchschnittspublikum zuwider. Der feindliche Prinz ist nach tapferster Gegenwehr bezwungen worden. Da er als Gefangener sich seinen Besiegern nicht unterwerfen will, wird er zum Tode verurteilt. Nach dem Rituell der Indianer werden ihm für seine Tapferkeit erst die höchsten Ehrungen erwiesen, dann aber wird er unerbittlich getötet. Die hier zur Schau gestellte Mentalität mit ihrer seltsamen Mischung von Heldenverehrung und Grausamkeit ist der europäischen Empfindungsweise gänzlich fremd und unverständlich und kann daher ein Opernpublikum kaum fesseln. Sehr erklärlich, daß unser Publikum sich bald ödete, zumal da die tänzerische Wiedergabe ziemlich verfehlt war, öfter die Grenze des unfreiwillig Komischen streifte, und nur stellenweise dem oft auch übertreibenden Tänzer *Georg Groke* Gelegenheit gab, sein ungewöhnliches Können zu zeigen. In der Musik betont Wellesz das Primitive, Kultische hier noch stärker als in der Alkestis. Alles klingt hier faßlicher und einfacher, aber kaum viel reizvoller und gewinnender, und so vermochte auch die Musik nicht von sich aus den Eindruck des Werkes zu verstärken.

Konnte man bei Wellesz repräsentative Werke der Schönberg-Schule in ihrer theatralischen Wirkung prüfen, so gab uns ein Abend in der Kroll-Oper Gelegenheit, des Meisters *Schönberg* dramatische Ideen und Prinzipien aus erster Hand kennen zu lernen. An die zwanzig Jahre mag es her sein, seit »*Erwartung*« und »*Die glückliche Hand*« entstanden sind. Bei seltenen besonderen Anlässen hat man das eine oder das andere dieser Stücke in dieser oder jener Stadt ein- oder zweimal gehört, nur nicht in Berlin. Es war demnach hohe Zeit, endlich Schönberg als Komponisten für die Bühne in Berlin dem Publikum vorzustellen. Ob sich bei dieser wichtigen Darbietung in dem maßgebenden Berlin für Schönbergs Geltung beim breiten Publikum viel ändern wird? Schwerlich. Seit einem Vierteljahrhundert zwar wird über Schönbergs Musik so viel geschrieben und gestritten, wie kaum über einen anderen Komponisten unserer Zeit. Immer ist jedoch seine Musik die leidenschaftlich verteidigte Sache eines kleinen Kreises begeisterter Schüler und Anhänger und der nicht zur Schönbergzunft gehörigen Menschheit ein dauerndes Rätsel geblieben. Für jeden unbefangenen, selbst wohlwollenden Hörer außerhalb der eigentlichen Schönberg-Gemeinde sind im Jahre 1930 die »Erwartung« und »Die glückliche Hand« genau so unverständlich und sogar sinnlos, wie sie im Jahre 1910 waren. Sicherlich wandelt Schönberg hier auf ganz neuen Bahnen, sucht er dem musikdramatischen Problem auf eine ganz neue Weise beizukommen. Es wird jedoch nicht ersichtlich, daß er über ein mit tiefem Ernst und reiner künstlerischer Absicht unternommenes Experiment hinausgekommen ist. Seine dramatischen Ideen sind so theaterfremd, ja kurios, daß die lebendige Bühne sie nicht verdauen kann und immer wieder als wesensfremd aus ihrem Organismus ausstößt, jedesmal wenn sie ihr mit diktatorischer Gewalt aufgezwungen werden. In »*Erwartung*« handelt es sich um ein »Monodram«, eine Art szenischer Solokantate. Eine Frau sucht ihren Geliebten voll Angst im nächtlich dunklen Walde. Endlich findet sie ihn ermordet am Wege. Der Inhalt des Stückes ist ausschließlich der Monolog der Frau, die Enthüllung ihres Gemütszustandes. Kann man diesen lyrischen Ergüssen der Textdichterin *Marie Pappenheim* im ersten Teil mit Teilnahme folgen, so wird die Situation allerdings sehr problematisch im zweiten Teil, wo die Frau an der Leiche des Geliebten nicht etwa vor Schmerz ohnmächtig zusammensinkt, oder um Hilfe schreit, oder vor Angst flieht, sondern Reden hält wie Wiener Kaffeehausliteraten, in dichterischer Verzückung ziemlich pervers die ganze Geschichte ihrer Liebe, ihrer Seligkeiten, ihrer Eifersüchte breit entrollt. An diese psychologisch ganz unwahrscheinliche, ja sogar unwahre dichterische Vorlage verschwendet Schönberg eine Musik von unerhörter Verwicklung. Ihr mit wirklichem Verständnis zu folgen, dürfte, seien wir unter uns Musikern aufrichtig, wohl nicht einmal den begeistersten Vorkämpfern möglich sein. Ein rasendes Chaos von Tönen, das durch die Kraft seiner Besessenheit wohl stellenweise zu faszinieren, zu betäuben, aber nicht zu überzeugen, geschweige denn

zu beglücken vermag, wie es doch der Kunst der großen Meister auch in den tragischsten Momenten fast immer gelingt. Weder ist dem Ohr irgend eine Formidee kenntlich, trotz der gegenteiligen Versicherungen einiger Überenthusiasten, noch bemerkt man motivische Zusammenhänge, Plastik der Melodiebildung. In allen diesen Dingen ist Schönbergs »*Pierrot Lunaire*« dem verstiegenen Taumel der »Erwartung«-Partitur weit überlegen. Sie wird nach wie vor ein Kuriosum der Literatur bleiben. Die Aufführung war unter *Zemlinskys* überlegener und beherrschter Leitung vorzüglich. Eine erstaunliche Leistung bot *Moje Forbach* durch die sichere Bewältigung des unsäglich schwierigen sogenannten Gesangsparts. — »*Die glückliche Hand*« ist womöglich noch problematischer und unverständlicher. Diesmal war Schönberg sein eigener Librettist, wenn man von Libretto reden darf, in einem Stück, das ganze 50 Zeilen, teils Deklamation, teils Gesangstext, enthält, in der Hauptsache pantomimische Handlung hat. Diese Handlung ist nun so primitiv wie absonderlich und eindruckslos. Ein Jammerbild von Mann, zerlumpt, mit blutigen Wunden bedeckt, fleht mit tiefster Sehnsucht eine elegante, schöne, junge Frau um Liebe an und ist verzweifelt, als sie immer wieder höhnisch lächelnd sich ihm entzieht, mit einem modischen Gecken ihn verläßt und schließlich ihn mit einem Felsstück zu erschlagen droht. Eine Art Chor von sechs Männern und sechs Frauen spricht zu Beginn und am Schluß unsichtbar, nur durch leuchtende Augen kenntlich, Worte des Mitleids. Wesentlich ist nach Schönbergs Vorschrift auch das genau regulierte Hineinspielen von farbigem Licht. Die Handlung, wortwörtlich aufgefaßt, ist zu absurd, als daß man nicht hinter ihr einen verborgenen Sinn suchen sollte. In der Tat belehren uns die Schönbergkenner, daß hier symbolisch das Künstlerleben dargestellt wird, mit seiner ewigen Sehnsucht nach dem Schönen, seiner ewigen Enttäuschung. Wir befinden uns also wieder bei der Allegorie, seit jeher dem unglücklichsten Gebilde, dem Schmerzenskind der dramatischen Kunst. Ein gemischtes Opernpublikum wird sich immer weigern, hinter einer Handlung mehr zu sehen, als was Wort und Bühnenbild zeigen, und kann der »Glücklichen Hand« im besten Falle nur Verblüffung und Befremden, nicht aber Verständnis entgegenbringen. Nicht einmal der Titel »Glückliche Hand« ist aus dem Bühnenvorgang irgendwie verständlich. Allenfalls wäre das Ganze als ein grauenvoller Traum aufzufassen, diese Deutung jedoch findet in der Darstellung keine Stütze. Die Musik ist durchaus ähnlich der »Erwartung«, ebensowenig verständlich, aber ebenso sehr überraschend durch die Überfülle absonderlicher klanglicher Gebilde und durch ihre Kürze, ihre straffere Konzentration dem zerfließenden zu viel der »Erwartung« überlegen. Erklärlich, daß vor einem Parterre von zünftigen Musikern gespielt, wie 1929 in Duisburg geschah, diese Partitur ein starkes Interesse, hauptsächlich aus technischen Gründen erregen kann. Die Aufführung war von *Klemperer* mit größter Sorgfalt und Hingebung vorbereitet und mit meisterlicher Direktionskunst geleitet. *Fritz Krenn* verkörperte den unglückseligen Mann mit Aufgebot ansehnlicher darstellerischer und musikalischer Fähigkeiten. In den stummen Rollen der schönen Frau und des modischen Herrn taten sich *Jarmila Novotna* und *Erik Wirl* hervor. Die Bühnenbilder von *Oskar Schlemmer* paßten sich dem phantastisch expressionistischen, unwirklichen Zug des Stückes an. In der »Erwartung« bot *Teo Ottos* Wandeldekoration einer immer wechselnden Waldlandschaft passenden szenischen Hintergrund. Die Regie besorgte *Arthur M. Rabenalt* aus Darmstadt. Seine Arbeit näher zu bewerten, fehlt mir der Maßstab bei der Absonderlichkeit der ihm gestellten Aufgaben. Abschließend ist zu sagen, daß die Leitung der Kroll-Bühne ein hohes Maß von Anerkennung verdient für die hier geleistete, von vornherein wohl im Sinne des Erfolgs aussichtslose und nur ideell zu bewertende Arbeit. Auch ein negativer Erfolg bedeutet bisweilen viel im Sinne der Aufklärung schwebender Fragen. Arnold Schönberg durfte verlangen, daß seine beiden zwanzig Jahre alten Bühnenwerke endlich einmal in Berlin vor breitester Öffentlichkeit auf Wert und Wesen nachgeprüft wurden.

Die Staatsoper Unter den Linden brachte als wesentlichsten Beitrag zu den Berliner Kunstwochen eine neue Bearbeitung von *Hector Berlioz*' dramatischem Hauptwerk, »*Die Trojaner*«. Die Geschichte dieses schon vor 1860 beendeten Werkes ist wahrhaft tragisch. Eine vollständige Aufführung hat Berlioz nie erlebt, er mußte sich mit einer verstümmelten Aufführung im Jahre 1863 begnügen. Neben der die musikalische Welt immer mehr erregenden Erscheinung Richard Wagners wird der alternde Berlioz in den Hintergrund

geschoben und völlig vernachlässigt. Gegen 1890 wurde endlich, dank Felix Mottls tatkräftiger Begeisterung, das Werk an zwei Abenden vollständig zum ersten Male gegeben, in Karlsruhe, später in München. Noch später versuchte man es mit einer Zusammendrängung auf einen Theaterabend, ohne bei allen diesen Versuchen das Werk auf der Opernbühne wirklich heimisch zu machen. In Berlin, wo man bisher die Trojaner überhaupt noch nicht gehört hatte, macht nunmehr *Dr. Julius Kapp* einen erneuten Versuch, dem merkwürdigen Werk die Zuneigung des Theaterpublikums zu gewinnen. Er geht von der richtigen Erkenntnis aus, daß Berlioz' weitschweifiges, mit mythologischen Anspielungen überladenes, dramatisch nicht gerade schlagkräftig konstruiertes Libretto sowohl einer sprachlichen Erneuerung wie einer verkürzenden Zusammendrängung bedürftig sei. Was bei dieser neuen Bearbeitung herauskam, befriedigt uns aber in dramatischer Wirksamkeit nur sehr bedingt. Wir erleben hier eine Art konzertierender, oratorischer oder kantatenhafter Oper, die an dramatischen Spannungen gar zu arm ist. Ich lasse hier die Frage offen, ob die erwähnten theatralischen Mängel der abkürzenden Neubearbeitung zur Last fallen, oder ob ein nicht zu behebender Fehler des Werkes von Hause aus vorliegt. Jedenfalls ist festzustellen, daß leider auch in der neuen Fassung die Trojaner sich kaum werden durchsetzen können. Dies ist aufrichtig zu bedauern wegen der Fülle herrlicher Musik, die in fast allen Teilen der Partitur hervorleuchtet. Das große Duett zwischen Dido und Aeneas gehört zu den schönsten Eingebungen der ganzen Opernliteratur. Es wirkte hinreißend in der vollendeten Wiedergabe durch *Frieda Leider* und *Roswaenge*. Die phantastische nächtliche Ballettmusik im vierten Akt ist von Schönheiten des charakteristischen Klanges, der fein profilierten Melodie übersät, obschon das von Terpis hinzukomponierte »Symphonische Tanzstück« sich choreographisch kaum der musikalischen Vorlage einigermaßen ebenbürtig erweist. Manche der Chöre atmen Gluckschen Geist in der Reinheit und Strenge des melodischen, antikisierend erhabenen Duktus. Auch Didos Gesangsszene vor ihrem Tode ist von ergreifender pathetischer Schönheit. Entzückende kleinere Tanzweisen laufen mit unter, allerdings auch ödere Strecken, die man weniger freudevoll begrüßt. Von den Mitwirkenden wären in den Hauptrollen noch zu nennen die *Branzell* als nicht nur in der Erscheinung, sondern auch im Stimmklang und im seelischen Ausdruck etwas versteifte Kassandra; *Schlusnus* und *Otto Helgers* finden sich mit kleineren Partien gut ab. *Leo Blech* dirigiert mit der ihm eigenen Schmiegsamkeit und Gewandtheit. Ein paar Proben mehr hätten allerdings den noch fehlenden letzten Schliff in die ganze Aufführung bringen können.

Schließlich ist von der *Fidelio*-Aufführung der Städtischen Oper unter *Furtwänglers* Leitung zu berichten. Was die rein musikalische Durchleuchtung, Beseelung der herrlichen Partitur angeht, so kann man sich schwerlich Schöneres vorstellen, als Furtwängler hier mit meisterlicher Hand klanglich gestaltete. Er wurde dabei von einem Ensemble vorzüglicher, wenn schon nicht genügend gleichwertiger Künstler unterstützt. Als Leonore wuchs Frau *Bindernagel* nach etwas mattem Beginn im zweiten Akt zur Höhe der künstlerischen Situation empor, sowohl darstellerisch wie gesanglich Starkes gebend. *Karl Erbs* Florestan war der Rolle wohl spirituell gewachsen, nahm aber durch die Qualität seines etwas dünnen Tenorklanges weniger für sich ein. *Ludwig Hoffmanns* Pizarro hat gewaltigen Stimmklang, große Geste, man glaubt ihm den erbarmungslosen Hasser. Vorzüglich *Kipnis* als behäbiger, menschlich fühlender Rocco. *Tilly de Garmos* hübsche Stimme gibt ihrer Marzelline Reiz. Zu nennen wären noch *Ditter* als würdevoller Minister, *Gombert* als Jaquino. Alles in allem war in dieser Aufführung das Musizieren stärker und eindringlicher als das Schauspiel auf der Bühne, dem bisweilen eine speziell schauspielerisch eingestellte Oberleitung nicht geschadet hätte. Trotz alledem ein Abend voll erhebender künstlerischer Eindrücke. *Hugo Leichtentritt*

KONZERTE

der »Berliner Kunstwochen 1930«

Aus den »Berliner Festspielen 1929« sind diesmal die »Berliner Kunstwochen 1930« geworden. Es ist hier nicht die gegebene Gelegenheit dazu, einmal zu untersuchen, ob der künstlerische Nutzeffekt derartiger Veranstaltungen in Berlin sich mit den Ausgaben deckt, die volkswirtschaftliche Basis also eine gesunde ist, oder ob hier einfach ein Fall von Prestige- und Fremdenpolitik vorliegt. Nach dem Überangebot einer normalen Berliner

Saison ist der Musikfreund für die Sommermonate gründlich musikmüde, und er sieht eine künstlich angehängte »Season« etwas skeptisch und mißvergnügt an. Die anwesenden oder durchreisenden Fremden haben meistens ganz andere Interessen, als wochenlang, Abend für Abend in seriöse Opern- und Konzertaufführungen zu gehen. So zeigte sich denn tatsächlich wieder an den Abenden der »Kunstwochen« das typische Berliner Premierenpublikum, das stets »dabeigewesen« sein muß, nur wenig durchsetzt von fremden Gesichtern. Aber bekanntlich sieht es der edle Premierentiger für selbstverständlich an, zu einer wichtigen Veranstaltung honoris causa eingeladen zu werden. Bleibt noch die Frage, ob die dargebrachten Opfer dadurch ausgeglichen werden, daß in künstlerischer Beziehung das Außerordentliche Ereignis wird. Bei dem Hochstande der winterlichen Musikaufführungen ist eine qualitative Übersteigerung wohl nicht gut mehr in Voranschlag zu bringen. Warum also die Berliner Festwochen im Sommer?

Beethoven-Zyklus

Im Programm der Kunstwochen war eine gewisse Serienordnung erzielt worden, die aber, den Beethoven-Zyklus ausgenommen, sich vorwiegend auf die Oper, auf Zyklen von Wagner, Mozart und Richard Strauß beschränkte. Außer der Beethoven-Reihe gab es noch Orchesterkonzerte unter Leitung von *Toscanini*, *Kleiber* und *Klemperer*. Schade nur, daß man die Mozart-Werke »Entführung«, »Figaro«, »Zauberflöte« und »Don Giovanni« nicht mit Instrumentalmusik des Meisters zu ergänzen für nötig befunden hatte.

Die geistige Spitze des Beethoven-Zyklus war *Furtwängler* mit dem neueinstudierten »Fidelio«, der »Missa solemnis« und der Neunten. Haftete dem Dirigentenerfolg *Toscaninis* etwas Sensation an, wie nachher noch zu erörtern ist, so erreichte *Furtwängler* als nachschöpferischer Künstler eine am tiefsten und nachhaltigsten wirkende Bedeutung. Wer in Beethoven nur den Vollender der klassischen Form und nicht auch zugleich den Wegbahner einer individualistischen, also der klassischen Idee entgegengesetzten Geisteshaltung sieht, könnte sehr leicht die Interpretation *Furtwänglers* als etwas schwächliche Romantisierung abtun, was durchaus nicht zutrifft. Sie vereinigt vielmehr, wie die genannten Aufführungen bewiesen haben, die beiden Gegenpole der Beethoven-Sprache bewußt und stark: den Reichtum einer menschlich edlen Gefühlswelt mit der Kraft zur formalen Konzentration und Größe. Das ist besonders bei der neunten Sinfonie deutlich geworden, die eine Wiedergabe von elementarer Eindrucksgewalt erfuhr. In erster Linie tat sich bei den Ausführungen das *Philharmonische Orchester* hervor, dann der ebenso bewährte *Kittelsche Chor*, ferner die Solisten *Mia Peltenburg*, *Rosette Anday*, *Karl Erb*, *Fred Drissen* (»Missa«), *Ria Ginster*, *Hilde Elger*, *Max Lorenz* und *Hermann Schey* (IX. Sinfonie). Die Messe hatte man mit fast derselben Besetzung schon im März zu hören bekommen; aber die zweite Darbietung zeigte gegenüber der ersten eine Steigerung an klanglicher und dynamischer Ausgeglichenheit. So waren denn diese beiden Veranstaltungen tatsächlich eine Krönung der diesjährigen Philharmonischen Konzerte und in ihrem Festspielcharakter künstlerisch gerechtfertigt.

Drei Abende mit Beethovenscher Kammermusik und einer mit Klaviersonaten kamen dazu, gaben dem Zyklus sowas wie ein Gesicht. Das *Rosé-Quartett* brachte aus dem Schatz der Quartettmusik allerdings nur zwei Werke zum Vortrag, das in e-moll aus op. 59 und das in cis-moll, op. 131. Selbstverständlich eine Ausführung von Feinheit und rassigem Schliff. Ein oder zwei weitere Werke dieser Art hätten vielleicht das Programm des heißen Sommerabends zu sehr belastet. Deshalb bekamen die beigegebenen Beethoven-Gesänge (Schottische, Gellert- und Goethe-Lieder) nicht nur den Reiz der stilistischen Abwechslung, sondern wurden durch den herrlichen Gesang der *Onegin* auch zu stimmlichen Meisterleistungen.

Zwei Konzerte in der Goldenen Galerie des Charlottenburger Schlosses, in einem akustisch ungünstigen Raum mit wenig mehr als fünfhundert Plätzen. Hier trat der gesellschaftliche Charakter der Veranstaltungen besonders auffallend zutage. Der für gewöhnliche Mitteleuropäer unerschwingliche Eintrittspreis hatte eine Exklusivität erzeugt, die mit dem Gedanken echter Kunstpflege, mit der Idee Beethoven, gewiß nicht ganz identisch war. Das an Musik Gebotene war natürlich ersten Ranges. *Pablo Casals* und *Frédéric Lamond* spielten die Sonaten für Cello und Klavier (op. 69, op. 102, Nr. 1 und 2) mit einer bezaubernden Schönheit und Plastik des Tones. Eine Woche später vereinigten sich zu einem

ähnlichen Kammerkonzert mit Violinsonaten (op. 12, Nr. 3, op. 24, op. 30, Nr. 2) *Fritz Kreisler* und *Michael Raucheisen*, diese Werke des jüngeren Beethoven mit einfach klassischer Reife darbietend. Wie schade, daß die beiden Sonatenabende nicht in einem großen Konzertsaal zur Freude von Tausenden stattfinden konnten! Man hätte die Philharmonie zweimal voll bekommen.

Das erreichte nämlich *Edwin Fischer* mit seinem aus vier Sonaten (op. 2, Nr. 2; op. 27, Nr. 2; op. 57; op. 111) und den c-moll-Variationen bestehenden Beethoven-Programm, dessen Zugkraft und Erfolg beim Publikum einige Zweifel niederschlagen konnten, ob *Fischer* unter den zur Verfügung stehenden Pianisten tatsächlich der prominenteste Beethoven-Spieler war. Technisch geriet ihm nicht alles einwandfrei; im künstlerischen Ausdruck übertrieb er manches. Aber unzweifelhaft ging aus seiner Darstellung ein großer, die Hörerschaft mitreißender Impuls hervor, und man gab sich mit diesem noch unabgeklärten, aber jedenfalls persönlich gestalteten Beethoven gern zufrieden.

Toscanini, Kleiber, Klemperer

Um dem Dirigententyp Toscanini begrifflich näher zu kommen, verlohnt sich eine Vergleichung mit anderen. Mit Furtwängler, der als Künstler vorwiegend Phantasiemensch ist und aus dieser Sphäre die große Kraft zum Formbewußtsein findet, auch mit dem aus Intelligenz und musikantischem Urtrieb gestaltenden Erich Kleiber hat Toscanini nicht gerade das Wesentlichste gemeinsam. Eher schon könnte man ihn mit Klemperer vergleichen, mit dem er die Leidenschaft zur Klarheit und Objektivierung des Kunstwerks teilt. Toscanini hat mit den New Yorker Philharmonikern eine Europareise absolviert und überall, so auch in Berlin, schmeichelhafte Lorbeeren eingeheimst. Sein Orchester ist ein Disziplinkörper par excellence, weil es vielleicht die meistgedrillteste Sinfoniekapelle der Welt ist. Nur dem Amerikaner, der jede Fertigkeit aus Sportlust zur Virtuosität steigert, ist ein derartiges mühevolles Abschleifen in unendlichen Proben selbstverständlich, wie es bei Toscanini üblich sein soll. Der europäische Musiker stellt den Geist über die Materie und fürchtet nicht zu unrecht, daß Mechanik zu leicht die seelische Schwungkraft lähmt; er fühlt sich auch im Verbande einer Klanggruppe stets als Individuum, als Künstler. Das Orchester Toscaninis ist jedenfalls ein vollkommen durchtrainiertes Instrument, das von einem Kopf absolutistisch gemeistert wird. Wäre dieser Dirigent nur ein militärischer Drillmeister, so würde nur ein maschinell vollendetes Musizieren dabei herauskommen. Aber wir brauchen das musikalische Vollblut Toscaninis, das in seiner leidenschaftlichen Kraft und Verve längst der Welt bekannt ist, nicht noch extra hervorzuheben. Seine Konzerte haben überall einen Erfolg von Begeisterungshitze gehabt und wirkten auch in Berlin wie eine Sensation. Er hat einmal musterhaft gezeigt, wie sehr die Meisterwerke (Haydn, Beethoven,Brahms, R. Strauß usw.) des Repertoires zu wirken vermögen, wenn sie autonom auf sich gestellt werden, wie das vielgeschmähte Wort Sachlichkeit in der Musik zu verstehen ist und zum Wertmesser des Kunstwerks werden kann.

Erich Kleibers letztes Opernhaus-Konzert, das auf einen spielerisch betonten Ablauf eingestellt war (Haydn-Sinfonie; Tänze von Beethoven, Debussy und Joh. Strauß) und als wertvolle Novität die sinfonische Ballettsuite »La Giara« von Alfredo Casella bescherte, sei nebenbei erwähnt. Im Rahmen der »Kunstwochen« trat Kleiber am zweiten Pfingstmittag mit der gesamten Staatskapelle, mit rund 220 Musikern, vor ein neun- bis zehntausend Hörer zählendes Publikum in der Ausstellungshalle am Kaiserdamm. Es gab auf Populärwirkung und Massenkonzentration passende Stücke von Wagner, Liszt, Berlioz und R. Strauß in einem alfresco-Stil, der durchaus künstlerische Norm bewahrte und zugleich Eindrücke von elementarer Wucht und Weite zeitigte. Diese Veranstaltung bewies den Musikhunger der Massen auf wertbeständige Musik und gehört zu den erfreulichsten Erinnerungen dieser Wochen.

Das letzte *Klemperer-Konzert* in der Staatsoper am Platz der Republik war mit seinem größten Teil der zweiten Sinfonie von Mahler gewidmet, die unter Mithilfe des *Philharmonischen Chors* und der Solistinnen *Sigrid Onégin* und *Käthe Heidersbach* eine prachtvolle Wiedergabe erfahren hat. Voran ging die Erstaufführung der Hölderlin-Kantate »Wandlungen« von Josef Matthias Hauer, eine schon seit ihrer Uraufführung in Baden-Baden bekannte Chorkomposition. Hauer schreibt nicht chorgemäß im Sinne echter Mehrstimmigkeit, sondern benutzt Chor, Orchester und sechs Solostimmen für die Ausmalung breitflächig einfacher Stimmungs-

bilder, die eine neue Art primitiver, gefühlsverhaltener Romantik sind und einen zwar nicht überwältigenden, aber aparten Reiz ausströmen. An der feingestuften Aufführung waren Orchester, Chor und Solopersonal der Staatsoper beteiligt.

Konzert-Nachlese

Es sind noch einige andere Konzerte aus dem abgelaufenen Monat kurz zu streifen. Beispielsweise der letzte Kammermusikabend des Trios: *Schnabel-Flesch-Piatigorsky*, der eine Uraufführung von Krenek, eine »Trio-Phantasie«, op. 63, zu Gehör brachte. Der Komponist ist satztechnisch damit zur zahmen Nachromantik des vergangenen Jahrhunderts zurückgekehrt, was deshalb so reizlos wirkte, weil auch die Erfindung einen schwachen Epigonencharakter aufwies. Die glänzende Wiedergabe konnte den Mißerfolg nicht verdecken. — Der Klavierabend des jungen Pianisten *Heinrich Steiner*, eine schöne musikalische Leistung mit Schumanns »Carnaval« und den virtuos bewältigten Paganini-Variationen von Brahms, blieb in der Erinnerung haften. Ferner das Konzert auf zwei Klavieren von *Louis* und *Susanne Rée*, die in diesem Winter das Jubiläum ihrer vierzigjährigen, gemeinsamen Konzerttätigkeit begehen konnten und für ihre ausgeglichenen Vorträge wieder lebhaften Beifall gefunden haben.
Zum Schluß noch die Erwähnung von zwei Gesangsabenden. Der Tenorist *Charles Hart* ist ein stimmbegabter, technisch ziemlich einwandfrei ausgebildeter Sänger, der mit einer gleichfalls in jeder Beziehung vortrefflichen Sopranistin *Esther Nelson* einen Liederabend veranstaltete. Beide verfügten auch über das nötige Maß musikalischer Kultur. *Henriette Bagger* hinterließ mit ihrer fortgeschrittenen, im ganzen sehr sympathisch wirkenden Gesangskunst mindestens beachtenswerte und hoffnungsvolle Eindrücke.

Karl Westermeyer

OPER

AUGSBURG: Die bedeutendsten Leistungen, die die Oper in der Zeit bis Weihnachten bewältigte, waren Pfitzners »Rose vom Liebesgarten«, die unter der gastweisen Leitung des *Komponisten* mit Annemarie *Kaltenbrunner* als Minneleide und Albert *Seibert* als Siegnot freundliche Aufnahme fand; und die *süddeutsche Erstaufführung* von Max *Ettingers* »Frühlings Erwachen«. Wie die Textbearbeitung zeichnet auch die Musik des Werks könnerhaftes Geschick aus, einen gewandten Eklektizismus, der sich in gemäßigter Moderne an lineare Thematik und Kontrapunktik sowie an impressionistisch getönte Klangmalerei hält.
Weiterhin interessieren noch zwei schwächere *Ballettaufführungen:* die der Märchenpantomime »Die Tänzerin des Himmels« von Kurt *Böhmer* nach Gottfried Kellers »Tanzlegende«, zu der Fritz *Behrend* eine Musik schrieb, die technisches Geschick und im aufgelockerten Rhythmus der Schlußsteigerung auch bühnensicheren Instinkt bewies; und die des »Ozeanfluges« von Ery *Bos*, der hiesigen Ballettmeisterin, der inhaltlich mit dem Brechtschen »Lindberghflug« übereinstimmt. Die Duplizität der Erscheinungen zeigt wohl, wie hier eine Idee, sozusagen wörtlich, in der Luft gelegen hat. Antonio *Modarellis* Vertonung des Vorwurfes erzielte in ihrer malerisch-programmatischen Haltung modernster Art eindringliche und interessante Momente, blieb aber doch ganz in der Schilderung äußerer Umstände, des Nebels, Sturmes und Motors, befangen. Sonst verdient neben einer guten Aufführung des »*Hans Heiling*« in *Pfitzners* Bearbeitung mit Geza *Brand* in der Titelrolle noch die *Erstaufführung* des »Schwanda« gesonderte Erwähnung, die Kapellmeister Joseph *Bach* und Oberspielleiter Victor *Prusche* mit viel Sorgfalt und sicherem Können betreuten; und schließlich auch die von Dr. Fr. X. *Bayerl* und Kapellmeisterin Gertrud *Hrdliczka* geleitete *Erst*aufführung des Weihnachtsmärchens »Die Bergkönigin« von Franziska *Rodenstock*, zu dem Joseph *Haas* eine feine kammermusikalisch orientierte Musik geschrieben hat.

Ludwig Unterholzner

BRAUNSCHWEIG: Intendant *Himmighoffen*, durch die Erfahrung gewitzigt, verzichtete auf Uraufführungen, vermittelte dafür aber im letzten Vierteljahre die Bekanntschaft mit »Schwanda« und »Simone Boccanegra«. »Mahagonny« von Brecht-Weill — par nobile fratrum — war auch ein Schlag, aber ins Wasser, eine empfindliche Niederlage, die einen häßlichen Theaterskandal zeitigte. Das Machwerk wurde sofort verboten, aber dem Bühnenvolksbund für geschlossene Vorstellungen überlassen, jedoch auch von ihm in der ersten Wiederholung schroff abgelehnt. Der frühere Intendant *Neubeck* betreute »Parsifal« als Spielleiter und Dirigent, so die Wiedergabe zur Festvorstellung gestaltend.

Von älteren Werken wurden »Die Hugenotten«, »Carmen« und »Madame Butterfly« aufgefrischt. *Ernst Stier*

DANZIG: Der Opernspielplan verharrte in erprobten Bahnen. Die einzige Neuheit: *Erwin Dressels* »Armer Columbus« hielt nicht ganz, was ihr Erfolg an anderen Bühnen versprach. Dressel wirft in seiner Musik alle möglichen Stilarten bunt durcheinander, kopiert mit Geschick und trivialisiert, oft mit etwas billigen Mitteln, Heroisches und Pathetisches — ein belustigender Scherz, nicht mehr, ohne die Überlegenheit echter Ironie, ohne unter der Maske persönliche Züge erkennen zu lassen. *H. R. Waldburg* inszenierte »aus dem Geiste der Musik« und machte so, wohl nicht ganz im Sinne des Textdichters Zweininger, eine Harlekinade aus dem Stück. Ausgezeichnet war die Wiedergabe unter *G. E. Lessings* Leitung mit *Heinz Edeler* als Columbus. Eine sehr hübsche Aufführung wurde durch *Cornelius Kun* dem liebenswürdigen Märchenspiel »An allem ist Hütchen schuld« von Siegfried Wagner zuteil. An dem freundlichen Erfolg hatte *Betty Küper* als Katerlieschen hervorragenden Anteil. Flotows amüsante Spieloper »Fatme« erwies sich in der Neubearbeitung *Benno Bardis* als brauchbare Repertoirergänzung. Eine kleine Sensation war *Eva Liebenbergs* Versuch, durch ein Gastspiel als Carmen den Anschluß an die Bühne zu finden. Der Eindruck hatte natürlich im Gesanglichen seinen Schwerpunkt, während die temperamentvolle Darstellung sich allzusehr in Nuancengebung verlor. Der Weiterbestand der Oper wurde doch noch in letzter Stunde beschlossen, jedoch mit einem um die Hälfte, auf 300 000 Gulden reduzierten Zuschuß. *Heinz Heß*

DRESDEN: In der Oper ist die Spielzeit ziemlich tatenlos verlaufen, weil man sich für eine große »Tat« vorbereitete: eine Neuinszenierung des »Ringes«. Nach endlosen Verschiebungen sind nun die beiden ersten Abende dieser Großtat zur Tat geworden. Aber leider war es keine Großtat. Die herrlichen Experimente, die andere Operntheater mit »Holländer« im Kutschermantel, neusachlichem »Tristan«, kubistischem »Lohengrin« und dergleichen erleben durften, haben wir nun mit diesem neuen »*Ring*« auch kennen gelernt. So war zunächst »Rheingold« völlig als Märchengroteske aufgemacht, mit übertrieben charakteristischen Kostümen und einer Felsenlandschaft, die ungefähr die Raumverhältnisse der »guten Stube« einer durchschnittlichen Vier-Zimmer-Wohnung wiedergibt. Von der Burg Walhall sind nur in vereinzelten Momenten gewisse Umrisse zu sehen, von denen deutlich allein ein fabelhafter Treppenaufgang, gegen den der zum Niederwalddenkmal noch gar nichts ist, hervortritt. Etwas weniger schlimm war »Walküre«. Doch geht hier zum Beispiel in der Hundinghütte nicht etwa beim Frühlingslied die hintere Tür auf, sondern es stürzt gleich die ganze Hinterwand zusammen, und man sieht dann ein Wäldchen mit Christbaumsternen, das jeder Dorfkirchenkrippe Ehre machen würde. Siegmund erscheint in kurzer Wichs und wirkt wie ein bayrischer Wilderer, der sich vor dem Jäger in eine Almhütte flüchtet. Felsenlandschaft und Walkürenfelsen sind aber wesentlich normaler als im »Rheingold«. Und auch die Kostüme erscheinen durchschnittlich, von Siegmund abgesehen, weniger herausfordernd. Die Walküren haben keine wallenden Röcke, keine Helme und keine Brünnen, sondern Gummihöschen und Gummistiefel mit etwas Gehängsel garniert. Der Feuerzauber war am ersten Abend mit karmoisinrot durchleuchteten Felsen und einer die unmöglichsten Zacken und Linien erzeugenden Projektion nur den bekannten Schritt vom Lächerlichen entfernt.

Nun ist aber mit dieser dem nicht unbekannten tschechischen *Oskar Strnad* zu dankenden neuen Nibelungenherrlichkeit etwas sehr Lustiges passiert. Sie fand neben der ruhigen Abwehr aller Stilkundigen natürlich auch Anerkennung bei den Fortschrittlern um jeden Preis. Diese ergingen sich in begeisterten Lobeshymnen über eine ganze Reihe ihrer Meinung nach entkitschter Einzelheiten. Hinterher wurde aber bekannt, daß alle diese Dinge nur Unfertigkeiten waren, die schon bei der zweiten Aufführung verändert wurden. Zum Beispiel sah man hinter dem Herd der Hundinghütte eine völlig rätselhafte weißblaue Grotte. Großer Jubel der Fortschrittler darüber, daß das kitschige Rot herkömmlicher Theaterherdfeuer endlich verschwunden war. Weißblauer Herdfeuerschein — damit ist der rückständige Wagner in den Augen selbst des rabiatesten Schönbergianers rehabilitiert! Leider Gottes lag die Sache aber nur am Beleuchter, der zum Entsetzen des Bühnenbildners und Regisseurs blaue statt rote Birnen eingeschraubt hatte.

Tja — so einfach ist es halt nicht, das Inszenieren und das Kritisieren. Musikalisch waren die Aufführungen unter Kutzschbachs Leitung im besten Sinne traditionsgemäß. Auch Erhardts Regie hatte, soweit sie nicht durch die Absonderlichkeit des Bühnenbildes festgelegt war, kluge und verständige Arbeit geleistet. In Max Lorenz sah und hörte man einen jugendfrischen Siegmund, der Zukunft haben dürfte.

Ereignishafte Abende hatte die Dresdner Oper zuletzt noch durch vier Gastspiele von *Elisabeth Rethberg*. Ihr Sopran klingt jetzt wie eine edle Stradivari-Geige. Der Ton ist womöglich noch schöner und runder, die Gesangstechnik noch meisterlicher geworden. Es ist das höchste Ideal des Schöngesanges auf der Opernbühne erfüllt, wenn sie singt. Bei den deutschen Partien der Elisabeth, Agathe und Elsa war sie auch als Gestalterin mit vollem Herzen am Werk. Als italienische Troubadour-Leonore zeigte sie sich auch des südländischen theatralischen Spiels bewundernswert mächtig. Man kann sich wohl denken, daß sie auch vom verwöhntesten italienischen Publikum den einheimischen Primadonnen vorgezogen wird, denn den Stil beherrscht sie so gut wie nur je eine Italienerin und an Gesangskunst ist sie der tremolierenden italienischen Manier himmelhoch überlegen. *Eugen Schmitz*

DUISBURG: Nach den Anstrengungen, die die vorjährige Opernfestwoche des Allgemeinen Deutschen Musikvereins erforderte, hat Intendant Saladin Schmitt diesen Spielwinter ein ruhigeres Tempo eingeschlagen. Dr. Schum fielen bei der Suche nach Kurzopern zwei heitere Werkchen in den Schoß: Mozarts »Schauspieldirektor« und Adams »Toreador«, die beide zierlich aufgezogen herauskamen. Die Erstaufführung der »Mona Lisa« von Schillings erhielt ihre zwingende Note durch Lydia Maschek als Trägerin der Titelrolle, Wilhelm Trieloff als Francesco und Alexander Gillmann als Giovanni. Die ernste Stimmung der ersten Novembertage verstärkte eine ausgezeichnete Wiedergabe des »Parsifal« unter Schmitts Regie in erstklassiger Rollenbesetzung. Um Weihnachten wurde die alte Operette »Der Vogelhändler« von Zeller zur Dominante gemacht. Auch Schums glänzende Inszenierung der »Schönen Galathee« mit Drach als flott in die Speichen greifendem Dirigenten und eine allerliebste choreographische Auslegung der Bayerschen »Puppenfee« durch Julian Algo mit der graziösen Balletteuse Lore Jentsch fanden ein begeistertes Publikum. Eine interessante Ausgrabung setzte man mit *Karl Weis*' Volksoper »Der polnische Jude« vor. Ins Märchenland versetzte Adams »Wenn ich König wär'«. Saint-Saëns' »Samson und Dalila« hatte Schum in den Eckbildern wegen ihrer oratorischen Anlage fast konzertmäßig aufgezogen, indem er die Chormassen auf Treppen postierte. Heubergers »Opernball«, der mit der »Fledermaus« liebäugelt, zog. *Max Voigt*

ESSEN: Auch unsere Oper wird an einer gründlichen Rationalisierung nicht vorbeikommen. Augenblicklich denkt man an die zweifellos günstigste Gemeinschaft mit Duisburg-Bochum. Bedauerlich wäre nur, wenn die Aktivität unserer Oper dabei leiden würde, obwohl sie gerade jetzt stark vermindert ist. *Schulz-Dornburg* brachte nur zwei neuere Werke, *Bergs »Wozzeck«* und *Strawinskijs »Oedipus rex«*. Ein Vergleich zwischen beiden ist sehr verlockend. Bergs stark vergeistigte, dadurch unsinnlich gewordene, aber auch etwas morbide Musik führt schließlich zu einer vom Intellekt diktierten, blutarmen Illustration des Dramas, gegen die sein von ihm proklamierter Formwille zurücksteht. Eindruck macht Büchner, nicht Berg. Die Aufführung, von *Schulz-Dornburg*, dem solches Genre absolut »liegt«, impulsiv geführt, wurde beherrscht von *Heinrich Blasel*, der den Wozzeck mit der Dramatik des Unpathetischen sang. Strawinskijs »Oedipus« mag gegen »Wozzeck« gröber sein. Er besitzt aber die gesunde Logik, die sich auch an die musikalische Oberfläche wagt und nicht erst mit Kommentaren aufgespürt werden muß. Ich bin seit ihm der Ansicht, daß Strawinskij alles kann, aber nicht alles muß. Trotzdem halte ich den »Oedipus« für eine der stärksten neuen Opern. Hier taten sich vor allem *Paul Kötter* (Oedipus) und *Anni Andrassy* (Jokaste) hervor. Restlos erfreut war man dann bei *Verdis* »Simone Boccanegra«. Er ist eine der grandiosesten Leistungen der italienischen Oper. Man hat an ihm Schwächen entdeckt — man kann sie ebensogut an »anerkannten« Opern Verdis entdecken. Es wäre jedenfalls verwunderlich, wenn unsere Opern den »Simone« wieder fallen ließen. *Gustav Kozlik* leitete die ausnehmend gute Aufführung, die auf *Blasel* (Simone) ruhte, dem *Erwin Röttgen* (Paolo), dessen schöne Stimme und feine Ge-

staltungsgabe wieder überzeugten, und *Leo Husler* (Gabriele) ebenbürtig assistierten.

Hans Albrecht

FREIBURG: Nachdem wir Ewald Lindemann an das Frankfurter Opernhaus verloren haben, wurde an seine Stelle der unterdessen zum Städtischen Generalmusikdirektor ernannte Kapellmeister *Hugo Balzer*, bisher musikalischer Oberleiter am Düsseldorfer Stadttheater, berufen. Intendant Dr. Krüger hat eine glückliche Hand gehabt. Dies zeigten Aufführungen wie die der Salome von Strauß mit *Franzi von Dobay* in der Titelrolle, Meistersinger, Bohème, Zauberflöte, in diesen *Eva Goldbach*, ausgezeichnet als Eva, Mimi und Pamina, vor allem aber Parsifal. Hier erreichte die orchestrale Ausführung, der Klang der Chöre, die Geschlossenheit des Ganzen eine beachtenswerte Höhe. Der von Balzer allen Mitwirkenden inspirierten begeisterten Hingabe gelang eine mustergültige Aufführung von *Hindemiths »Cardillac«*. Die Regie *Felsensteins* trug wesentlich zu dem mächtigen Eindruck der Vorstellung bei, dem sich niemand entziehen konnte. Mit echter Lustigkeit ging unter Balzers Stabführung und Schneiders Regie *»Der Tenor«* von *Dohnanyi* über die Bühne. Zu Ende der Spielzeit scheidet Kapellmeister *Richard Fried* infolge erreichter Altersgrenze aus dem Vorstand des Stadttheaters aus. Nach dem Krieg vom Straßburger Stadttheater übernommen, hat er sich um die Entwicklung unserer Oper bleibende Verdienste erworben. Auch Kapellmeister *Friedrich Herzfeld* wird uns nach mehrjähriger hiesiger Tätigkeit verlassen. Einen entschiedenen Gewinn bedeutete seine Einstudierung von *Wolf-Ferraris »Sly«*, deren Inszenierung *Felsensteins* starkes Können erwies. Für den Abul Hassan in Cornelius' »Barbier von Bagdad« besitzen wir in *Eugen Fuchs* einen hervorragenden Vertreter. Als Austausch gegen mehrfaches Auftreten des Freiburger Ensembles im Elsaß kam einmal die *Straßburger Oper* zu uns mit einer stilvollen Darbietung von Debussys »Pelléas et Mélisande«.

Hermann Sexauer

GENF: Auch dieses Frühjahr bildeten deutsche Wagner-Aufführungen den würdigen Abschluß der musikalischen Saison. Von prominenten Sängern aus Deutschland unter der Führung *Robert F. Denzlers* hörten wir hier nun alle Werke des Bayreuther Meisters, nur vor dem »Ring« schreckte man vor allem wegen des bühnentechnisch äußerst mangelhaften »Grand Théâtre« zurück. Nun ist es endlich *Hans Niedecken-Gebhard* gelungen, eine in szenischer Darstellung großartig geschlossene Ringaufführung zu verwirklichen. Wie es Denzler verstand, die Tragik des ungeheuren Geschehens und die sonnige Verträumtheit lyrischer Situationen plastisch herauszustellen, wie er souverän die Klangmassen formte und modellierte und wie er endlich mit gespanntester Bereitschaft Sänger und Orchester zusammenschloß, löste Bewunderung aus.

Die Männerrollen besetzte Denzler ausnahmslos hervorragend: *Jos. Rühr*-München mit seinem gewaltigen Organ war ein imposanter Wotan und ein ergreifender Wanderer, *Ed. Habich*-Berlin ein erschreckend grandioser Alberich, *Karl Seydel*-München war als Sänger und Schauspieler ein einzigartiger Mime, *Aug. Richter*-Berlin mit seiner metallreinen Stimme ein packender Loge, *Ad. Schöpflin*-Karlsruhe ein schicksalshafter Hagen, *A. Weig*-Mannheim sang den Fasolt und Hunding, *W. Faßbinder*-Stuttgart den Gunther. *Erich Enderlein*-Berlin spielte den Siegmund und an den beiden letzten Abenden verkörperte er durch sein spontanes Spiel und seine, allen Klangwellen des Orchesters siegreich trotzende Stimme die Heldengestalt Siegfrieds. Die Damen überragte bei weitem *Emmy Streng*-Hamburg, eine unvergeßliche Brünnhilde. Bewundernswert, wie sich das O. S. R. ganz auf Denzler einzustellen wußte. Die Bühnenbilder für Rheingold und Götterdämmerung malte *Louis Molina* schlicht und groß, die freilich ihr Bestes Adolphe Appia schulden. Die *erste* Ringaufführung in der welschen Schweiz war ein Triumph.

Willy Tappolet

HALLE: Neben *Waltershausens* »Oberst Chabert«, der in neuer Einstudierung hier wieder tiefen Eindruck hinterließ, interessierte lebhaft *Noetzels* »Meister Guido«. Die Aufführung hielt sich mit Ausnahme des ersten Aufzugs, der etwas zu geräuschvoll, fast tumultuarisch geriet, auf beachtenswerter Höhe. Besonders verdient machten sich um die Oper *Elisabeth Grunewald* als Amata, *Ruth Schöbel* als Carlino, *Fanny Kölblin* als mannstolle Zofe, *Carl Momberg* und *Martha Seeliger* als Graf und Gräfin und *Heinrich Niggemeier* in der Rolle des »Meister Guido«. Den Taktstock führte mit aner-

kennenswertem Geschick *Hanns Epstein.* Als Spielleiter bewährte sich im allgemeinen *Aug. Roesler.* *Martin Frey*

HAMBURG: Die Oper des Stadttheaters, die Wochen auf die Vorbereitung des »*Leben des Orest*« von Krenek verwenden mußte und Wichtigeres um so kärglicher bedenken konnte, hat mit dem hiesigen »Erfolge« der Novität ihren Erwartungen und geschäftlichen Wünschen nur in bescheidenem Maße zu dienen vermocht. Die klaffende Lücke zwischen des Autors Theorie und seinem schaffenden Mühen ward als zu erheblich befunden. Ein musikalischer Poet offenbart sich dort nur einmal — ähnlich wie beim mehrstimmig singenden Gletscher in dem auch hier nun endlich abgehalfterten »Jonny«-Stück. Auch die beiden Thoasabschnitte (von acht Bildern) lassen sich ziemlich günstig an. Aber das Wertvolle birgt nur der Abschnitt des heimatsuchenden Orest auf dem Berggipfel. An das Mythologisch-Tatsächliche klammert sich Krenek einmal am Ende mit der Areopag-Szene, die auch den Ausklang der Äschylos-Trilogie des »Eumeniden«-Teiles verwertet; nur daß bei Krenek ein kindliches Ballspiel die zum Freispruch nötige Kugelzahl bewirkt, statt daß Athene selber die Entscheidung schafft. Götter, Göttinnen und dergleichen duldet Krenek nicht für seine spekulativen Opernzwecke, für die in der proletarisch nüchternen Jahrmarktszene und beim »Blutrausch« der Totenfeier und am Abschluß seine unbekümmerten Jazzneigungen einzutreten haben. Ihm ist die Blutrache im Wege, Orests Morde entspringen nicht seinem Menschheitskennen; also schickt Krenek den Orest unter die Leute, auf den Markt zur Zirkuswelt und zu den Weibern. Gerade dieser Abschnitt — so sehr sich Intendant *Sachse* um den Hokuspokus am Markt eingesetzt hatte — hat nur ganz wenige Klatscher in Bewegung gesetzt. Der übliche Publikumserfolg ist einige Male nicht ausgeblieben für ein — im Grunde genommen! großes, dreistes Nichts. — Dafür hat der »Parsifal« zwei Tage in der Karwoche büßen müssen, der — trotz der Verläßlichkeit *Pollaks* — mit Gnadenbrocken der Vorbereitung abgespeist worden. Von nachhaltiger Wirkung sind in der Oper zwei Gäste gewesen: die Maria *Ivogün* (am zweiten Tag) mit Straußens Zerbinetta aus unbehinderter Grazie und Sicherheit galanten Gehabens in Klang und Virtuosität, und Sigrid *Onegin* als Dalila. In meiner kritischen Stellungnahme zu einem »*Varieté für Orchester*« (Mai-Heft der »Musik«) von Siegfried *Scheffler*, das, nachdem es bereits Rundfunkzwecken gedient hatte, im Stadttheater choreographisch dargeboten worden, betonte ich die »Zumutung«, die von einigen Tagesblättern kritisch unbeachtet geblieben sei. Der »Varieté«-Autor schreibt nun, daß bloß eine Tageszeitung auf eine Kritik verzichtete und zwar deshalb, weil der Musikredakteur wegen Abwesenheit eine Besprechung nicht habe veranlassen können. Dem Unterzeichneten wird aber von dessen Vertreter mitgeteilt, daß dieser mit einem andern hiesigen Kritiker übereingekommen, nicht über das »Varieté« zu schreiben, woraufhin der andere dann doch eine Besprechung veranlaßte! Auch der Kritiker einer andern Tageszeitung hat mir berichtet, daß diese von einer Kritik des szenischen »Varieté« Abstand genommen habe. *Wilhelm Zinne*

KÖLN: Nach Ostern veranstaltete unsere Oper wie im vorigen Jahr zwei »englische Wochen« (eine Werbung für die englische Presse und die Musikstudierenden von Cambridge), in denen das Beste, was zur Zeit auf dem Spielplan steht, vorgeführt wurde. Zu der eröffnenden Meistersinger-Vorstellung hatte man diesmal als Ehrengast Sir *Thomas Beecham* eingeladen, der die Fühlung mit dem ihm fremden Kunstkörper durch überlegene Führung bald herstellte und mit nirgend übereilten Zeitmaßen gute Tradition hielt. Als Gäste begrüßte man ferner u. a. als Stolzing und in Cosi fan tutte Fritz Krauß, als Tristan Otto Wolf aus München. Von neuen Opern wurden »Die baskische Venus« von H. H. Wetzler und »Galatea« von H. Braunfels gegeben. Die Veranstaltungen schlossen unter Eugen Szenkar, der die Hauptleitung der Werke hatte, mit *Monteverdis* Favola in musica Orfeo, die schon vor zwei Jahren zur Zeit der Pressa-Ausstellung in einen historischen Zyklus aufgenommen worden war (in der Bearbeitung von Vincent d'Indy und der Übersetzung von H. Jalowetz), der ebenfalls früher schon von Hans Strohbach inszenierten »Geschichte vom Soldaten« und der ersten szenischen Aufführung von *Strawinskijs* Ballett »Le Sacre du Printemps«. Die Urkraft sinnlicher Gewalt im Rhythmischen und Dynamischen wurde von unserm Tanzkörper unter der Spielleitung des Intendanten Hofmüller mit

hinreißendem Schwung dargestellt. Durch einen Beschluß der Stadtverordneten aus Anlaß der Beratung des Opernhaushalts, dessen Höhe noch nicht feststeht, ist die wirtschaftliche Bewegungsfreiheit des Intendanten stark eingeengt worden. Die Finanz- und Theaterausschüsse sollen sowohl auf Ersparnisse sinnen, wie auch ein Zusammengehen mit anderen Bühnen erörtern. Allem Anschein nach wird aus solchen Gemeinschaftsplänen, wofür nur Aachen und Düsseldorf in Betracht kommen, in nächster Zukunft nichts werden. *Walther Jacobs*

ROM: Am 30. April brachte die königliche Oper die Uraufführung des dreiaktigen Musikdramas »Lo Straniero« von Ildebrando Pizzetti. Das Werk ist nach Deborah und Jael, aber vor dem 1923 uraufgeführten Fra Gherardo entstanden. Pizzetti hat es fünf Jahre zurückgehalten, ehe er es der Bühne übergab. Der Mangel an Vertrauen gerade in dies Werk ist nicht gerechtfertigt, insofern als alle Werke Pizettis sich in ungewohntem Ausmaß ähnlich sind. Phädra, Deborah, Straniero, Fra Gherardo sind alle von derselben gähnenden Langeweile der Handlung, was die Presse mit Betrachtungen über die tiefgründige Philosophie des Dichterkomponisten zu verdecken sucht. Die Musik ist technisch durchaus auf der Höhe modernen Könnens, namentlich in der raffinierten Instrumentation, aber dafür von absoluter Armut an musikalischer Erfindung. Man schafft jeder Uraufführung Pizzettis einen geräuschvollen Erfolg mit bewährten Mitteln, die Kritiken füllen ganze Spalten, um den Pelz zu waschen, ohne ihn naß zu machen, und das zahlende Publikum geht nicht hinein. So ist es auch diesmal.

Maximilian Claar

WIEN: Im Operntheater herrschen nun wieder Unternehmungslust und Arbeitsfreudigkeit. Und das ist das wichtigste, ist ein erfreuliches Symptom, mögen die gezeitigten Resultate im einzelnen noch so geteilte Aufnahme finden. Ehrliche Tätigkeit, die irrt, wird immer fruchtbarer sein als Erstarrung in abgeklärter Resignation. In diesem Sinne ist von der Neuinszenierung der »*Walküre*« zu sagen, daß sie als die Manifestation schaffensfrohen Geistes durchaus erfrischend und anregend wirkt, obwohl sie in ihren stilistischen Ergebnissen recht verfehlt erscheint. Der Hauptirrtum liegt darin, daß man sich viel zu viel Gedanken und Sorgen gemacht hat und das zum Problem werden ließ, was keines ist. Denn die Wagnerszene bietet wohl technische, aber keine prinzipiellen Schwierigkeiten. Diese hat Wagner selbst bis ins Kleinste gelöst, und zu einer wirklichen und grundsätzlichen Emanzipation von den Wagnerschen Lösungen sind wir wohl noch lange nicht reif, nicht distanziert genug, dazu stehen uns Wagner, seine Musik, seine Dramatik, seine theatralische Gebärde noch viel zu nahe, trotz allen Krisen und katzenjämmerlichen Stimmungen, die nach dem großen Wagnerrausch naturgemäß eintreten mußten. Auch die szenische Erneuerung der »Walküre«, die *Clemens Krauß* und seine Mitarbeiter *Wallerstein* und *Roller* hier versucht haben, kann und will nicht mit den Grundsätzen der Tradition brechen; aber der künstlerische Ehrgeiz mag sich auch nicht damit bescheiden, die alte ramponierte Ringinszenierung bloß durch eine neue zu ersetzen. Die Absicht, den Aspekt und die Gedanken einer neueren Inszenierungskunst zu nützen, ist gewiß lobenswert. Nur müßte sich eben auch das Neue gleichzeitig in Einklang wissen mit dem innersten Wesen des Wagnerschen Kunstwerks. Das ist nun aber nicht der Fall. Der starken und ehrgeizigen Phantasie Lothar Wallersteins fehlt der korrigierende Einfluß von Geschmack und Stilgefühl, und so kommt es, daß seine Szene gerade dort, wo sie neu und originell sein will, unharmonisch wirkt, daß sie zudem, auch wenn sie nur um ein Geringes von den Wagnerischen Vorschriften abweicht, in theatralische Bedrängnis gerät. Daß sich zum Beispiel der Horizont schon vor der Todesverkündigung mit schwarzem Gewölk umzieht, um Brünnhilde in magischem Blaulicht, als gespenstiges Phantom sichtbar werden zu lassen, scheint im ersten Augenblick ein besonders schöner und guter Regieeinfall zu sein. Aber die Güte des Einfalls hält nicht durch, denn bald erweist er sich als unfähig, Brünnhildens Sinnesumschwung verständlich zu machen. Und wenn zum Zweikampf zwischen Siegmund und Hunding neuerdings die Wolkenvorhänge fallen und der eben ausgespielte Effekt ein zweites Mal funktionieren soll, wird der szenische Mißgriff vollends offenbar. Am weitesten geht die Eigenmächtigkeit der Inszenierung im dritten Akt. Das Bühnenbild zeigt einen klotzigen, dreistöckigen Aufbau, der sich von Absatz zu Absatz verjüngt und von einem wenige Meter breiten Hochplateau gekrönt

wird. Auf jenem schmalen, steilen Gipfel, der keinerlei schauspielerische Entfaltung ermöglicht, vollendet sich das Drama, dort oben singt Wotan seinen Abschiedsgesang. Einer an sich eher fragwürdigen raumsymbolischen Wirkung zuliebe wird hier das ergreifendste Moment menschlicher Gestaltung preisgegeben. Für den theatralischen Gestus der Musik, der gerade an dieser Stelle so überwältigend in Erscheinung tritt, hat diese Inszenierung kein Gefühl. Es wirkt geradezu peinlich, wenn Wotan und Brünnhilde in völliger schauspielerischer Untätigkeit von oben herab auf das wunderbare Gebärdenspiel der Musik blicken ... Die Aufführung hatte im übrigen ihre persönliche Sensation: neben den erprobten Wagnersängern — *Rode*, Lotte *Lehmann*, *Graarud* und *Mayr* versuchte sich Frau *Jeritza* zum ersten Male in der Rolle der Brünnhilde. Sie hat gewiß weder den rechten Stil noch die rechte hochdramatische Gewichtigkeit; gleichwohl ist sie faszinierend in der Erscheinung, in ihrem freien, lachenden, sonnigen Wesen, in der Harmonie des Körpers, der Bewegung, des Händespiels, ein kühnes, herrliches Kind, beglaubigt und personifiziert in jeder Nüance.

Heinrich Kralik

WIESBADEN: Auch dieses Mal setzte sich das Programm der traditionellen Frühjahrs-Festspiele des Staats-Theaters aus einer Reihe beziehungsloser Einzel-Attraktionen zusammen; an Stelle einer einheitlichen Idee trat das Bestreben, den verschiedenen Interessen eines internationalen Kurpublikums Rechnung zu tragen. Die Erstaufführung von *Busonis* »Dr. Faust« (unter *Erich Böhlke*) bildete den Auftakt. Daß sich die Mehrzahl der Hörer in der subtilen Klangwelt der Oper nicht zurechtfand, war unverkennbar, und so galt der Beifall wohl hauptsächlich den Darstellern, unter denen neben *Grete Reinhard* (Herzogin) *Adolf Harbich* (Dr. Faust) und *Josef Moseler* (Mephistopheles) besonders hervortraten. *Webers* »Euryanthe« aus nahezu 50jährigem Wiesbadener Bühnenschlaf zum Leben neu erweckt, überwand den unmöglichen Text durch den unzerstörbaren Reiz romantisch aufblühender Melodik: ausgezeichnet *Hanna Müller-Rudolph* in der Titelrolle und *Gabriele Englerth* als »Eglantine« (Dirigent: *Ernst Zulauf*). *Benvenuto Cellini* von *Hektor Berlioz* aus dem vorjährigen Festprogramm übernommen und an dieser Stelle bereits gewürdigt, bot einen willkommenen Anlaß, *Josef Rosenstock* als Gastdirigenten an der Stätte seiner früheren Wirksamkeit zu begrüßen. Die *Richard Strauß*-Woche mit »Salome« »Intermezzo« und »Rosenkavalier« ward zu einer großen Huldigung für den Meister, dessen unaufdringliche und doch jede Einzelheit überlegen gestaltende Stabführung den weiten Abstand der authentischen Interpretation von einer uns allzu bekannten Kapellmeisterroutine erkennen ließ. Last but least: 2 Gastspiele des Moskauer Kammer-Theaters unter *Alexander Tairoff:* »Tag und Nacht« und »Giroflé Girofla« von *Charles Lecocq*. Aus den beiden Operetten der Offenbachzeit wird eigentlich nur der musikalische Rohstoff übernommen, zu einem bis ins kleinste durchrhythmisierten neuen Gebilde umgeformt und mit so viel Schmiß und Verve vorgetragen, daß man auf »Tradition« mit dem größten Vergnügen verzichtet.

Emil Höchster

KONZERT

AACHEN: Die Niederrheinischen Musikfeste nähern sich der Zahl Hundert, und böse Zungen behaupten, daß sie über diese Zahl nicht hinauskommen werden, da die Maßgebenden dafür sind, daß die Feste aus Altersschwäche eingehen. Seit dem vergangenen Jahre sind die Feste in die Reihe der Abonnementskonzerte eingebaut. Den ersten Abend stattete *Peter Raabe* mit zwei örtlichen Neuheiten aus. Die erste, der *deutsche Psalm von Hans Wedig*, nach Worten aus den Gathas des Awesta, ist ein nicht ohne Können, doch mit innerer Bescheidenheit gearbeiteter Versuch an einem dunkeln und erhabenen Stoff. Über das zweite Stück, die *e-moll-Sinfonie* von *Adolf Busch* wurde hier schon gesprochen: auch in Aachen ergab sich eher ein Bild des Ringens als der Erfüllung. Unvergleichlich in der hochragenden Meisterschaft seines Pianistentums zeigte sich *Moriz Rosenthal* mit Chopins e-moll-Konzert.
An einem zweiten Abend konzertierte das *Guarneriquartett*, das in hochwertigem Zusammenspiel selbst bekannte Stücke von Schumann und Reger in neuer Beleuchtung zeigt. Zum dritten Abend steuerte die *Aachener Oper* eine Festaufführung von *Bergs* »*Wozzeck*« bei, die unter *Paul Pellas* Führung und mit *Richard Bitterauf* in der Titelrolle wirklich festlichen Rang hatte. Die vierte und letzte Veranstaltung zeigte so recht, warum man trotz aller Bedenken doch nicht auf die Niederrheinischen Musikfeste verzichten sollte. Nach wie vor bleibt

es erwünscht, daß von Zeit zu Zeit einmal wirkliche Festorchester aufgestellt werden. Eine Aufführung von dem Rang, wie ihn *Peter Raabe* bei der *Neunten Sinfonie* von *Bruckner* erreichte, wäre mit den gewöhnlichen Mitteln unserer Städtischen Konzerte nicht zu erreichen gewesen. Im *hundertsten Psalm* von *Max Reger* fand dann der Aachener Städtische Gesangverein die würdige Festaufgabe. Auch hier war die Wiedergabe mustergültig. *W. Kemp*

BAMBERG: In Bamberg wurde im Hause Schillerplatz 26, dem ehemaligen Heim des großen Romantikers, in dem dieser während der Jahre 1809 bis 1813 mit seiner harmlosen, aber treuergebenen Gattin »Micha« hauste, ein E. T. A. Hoffmannmuseum eingeweiht. Nicht in üblicher Weise bei grellem Tageslicht, in einem nüchternen Saal und in Anwesenheit der »Spitzen der Behörden« ging dieser Festakt vor sich. Die Bamberger »Hoffmannfreunde« fanden sich vielmehr nächtlicherweile mit einigen Schöngeistern bei den lodernden Flammen eines Hoffmannschen *»Feuerzangenpunsches«* in den beiden engen Stübchen des Dichterkomponisten ein, um im mystischen Halbdunkel *spärlicher Kerzenbeleuchtung* des Geistes und der Stimmung der »Serapionsbrüder« teilhaftig zu werden. Der bekannte Hoffmannforscher *Wilhelm Amant* gab eine kurze Übersicht über die Entwicklung des in sechsjähriger Arbeit geschaffenen Grundstockes. Mitglieder des Bamberger Stadttheaters *(Fräulein Ebermaier, Fräulein Weinmann und Herr Scheibe)* trugen, von *Paul Heller* an einem von der Firma *J. C. Neupert* zur Verfügung gestellten Hammerklavier begleitet, *erstmals* Bruchstücke aus Hoffmanns Oper *»Aurora«* vor, deren geplante Uraufführung am Bamberger Stadttheater aus technischen Gründen auf den kommenden Herbst verschoben werden mußte. Nach den reichlich dargebotenen Proben aus dem ersten und zweiten Akt des Werkes steht die »Aurora« in der Reihe der Nachzügler der Barockoper, in der die sich allmählich vollziehende Wandlung vom Koloraturstil zum deklamatorischen Stil deutlich erkennbar wird.

Franz Berthold

BOCHUM: *Reichwein* stimmte das Präludium des jüngsten Konzertwinters anregend auf die Stillinie Bach (Suite in C-dur) und Bruckner (9. Sinfonie), versäumte auch in den folgenden Veranstaltungen nicht, den Altmeistern zu opfern. Im städtischen Orchester fand er den verläßlichen Streiter für seine Absichten. Der typisch wienerischen Note lieh er Gaben von Mozart, Haydn Schubert und Johann Strauß, deren Pulsschlag sein Naturell unnachahmlich zu treffen weiß. Die Bekanntschaft mit *Prokofieffs* anmutiger »Sinfonie classique« war ein Gewinn. Weniger hingezogen fühlte man sich zu *Honeggers* »Rugby«, dessen Tonsprache ein in hochfrequenten Spannungen betriebenes Fußballspiel zu illustrieren versucht, wegen kurzatmiger Thematik, dissonanten Tonballungen und atonaler Kontrapunktik aber kein Erlebnis von Dauer auslösen konnte. Als weitere Neuheit lernte man *Waltershausens* kühn gebaute Orchesterpartita über drei Kirchenlieder schätzen. Die örtliche Erstaufführung des Melodrams »Die Nachtigall« von *Winternitz* gab Ellen Reichwein Gelegenheit, das Schillernde der orientalisch beeinflußten Musik in Melodie und Rhythmus des vorgetragenen Textes zu übernehmen. Das Wagnis, im Volkskonzert einmal umstrittene Kompositionen aufzuzeigen, schlug dank der hinreißenden Wiedergabe des klippenreichen h-moll-Violinkonzerts von *Pfitzner* durch die tüchtige Geigerin Riele Queling zu einem vollen Erfolg aus. Als spielerisches Gegenstück hörte man von Konzertmeister Treichler Mozarts A-dur-Violinkonzert in sauberer Durchfeilung. Große Erfolge erstritten sich weiterhin als Solisten Lubka Kolessa, Walter Gieseking, Max Strub, Karl Fränkle und Gerard Bunk. Auf kammermusikalischem Gebiet hob die städtische Bläservereinigung *Richard Greß'* Bläserquintett aus der Taufe. Die lebendig rhythmisierte Kontrapunktik der kurzweiligen Arbeit und das originell gestufte Farbenspiel der Untermalung durften Interesse beanspruchen. Gemäßigt moderne Struktur zeigte das Treichlerquartett unter Assistenz des Flötisten Schneeberg und Arno Schützes (Klavier) mit *Kempffs* Quartett für Flöte, Klavier, Violine und Cello und einem Quartett von *Wiltberger*. Das rassige Pozniaktrio führte sich mit Werken von Beethoven, Casella und Arenskij bestens ein. Der städtische Musikverein brachte sich mit Händels »Samson« und Verdis »Requiem« unter Reichweins klug abwägendem Stab in Erinnerung. Mitreißende und geadelte Tongebung beherrschten die Deutung, die der Dirigent bei Verdi gar pultfrei vollzog. Der Christuskirchenchor (Haarmann) machte *Walter Böhmes* Mysterium

»Das Abendmahl« eindrucksvoll bekannt und stellte mit Elly Volkenrath eine gute Sopranistin heraus. Dörlemanns mutiger Melanchthonchor machte einen Ausflug in modernstes kirchenmusikalisches Neuland und warb Freunde für eine harmonisch überernährte Musik über einen Choral für Orgel, zwei Trompeten, Solosopran und Männerchor von *Karl Schaefer*, die trotz fleißigsten Studiums infolge unkontrollierbarer Verstrickung des atonalen Linienverlaufs aber jede seelische Sammlung im Hörer unterband. Wie viel mehr inneren Gewinn zog man aus *Hindemiths* Motette »O Herr, gib jedem seinen eignen Tod« und zwei schwierigen Vokalsätzen von Brahms. Der von Berthold Schmiedeknecht 25 Jahre mit künstlerischem Auftriebswillen geleitete Pauluschor machte sich verdient um das Bekanntwerden der Choralkantaten »Du, meine Seele, singe« von *Arnold Mendelssohn* und »Der Herr ist mein Licht« von *Grabert*. Die Evangelische Kurrende (Niedermeier) verweilte stilkundig bei wenig bekannten mittelalterlichen Sätzen der musica sacra. *Max Voigt*

BRAUNSCHWEIG: Die drei letzten Abonnementskonzerte des Landestheaters, unter Leitung von *Klaus Nettstraeter* bildeten den Höhepunkt des öffentlichen Musiklebens. Als Gäste wirkten mit: *Hedwig Faßbaender* und der Pianist *Macudzinski*. Ein Beethovenabend krönte die stolze Reihe; der vom Dirigenten gegründete »Philharmonische Chor«, ein von Opernmitgliedern gebildetes treffliches Solo-Quartett und die Landestheaterkapelle (»Egmont«-Ouvertüre und »Neunte«) wurden stürmisch gefeiert. *Florizel von Reuter* steht noch auf lichter Höhe seines Künstlertums, das *Guarneri-Quartett* gehört zu den beliebtesten Stammgästen. Die beiden Konzerte, eins mit alter, eins mit moderner Musik, gelegentlich der Feier des 25 jährigen Bestehens der hiesigen Ortsgruppe des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer fanden ebenso wie die gedankenreichen Vorträge von *Waltershausen* über »Die Krise der deutschen Musik« und *Werner Dommers* über »Die Wiedergeburt des Cembalo, eine künstlerische Notwendigkeit« viel Beachtung. *Arnold Ebel* konnte sich persönlich von dem Erfolg seiner Violin-Klaviersonate (op. 37) überzeugen. Der Braunschweiger Lehrergesangverein führte »Le laudi« von Suter und »Frieden« aus Heines »Traumbildern« für Sopran und großes Orchester seines Dirigenten *J. Frischen*-Hannover, die Singakademie unter Leitung von *Willi Sonnen* »Ein deutsches Requiem« von Brahms auf. *Ernst Stier*

DANZIG: Das Neue hat es in der Provinz weit schwerer sich durchzusetzen, ja überhaupt ernstlich Interesse zu erwecken, als an den großen Musikzentren, um so mehr, wenn die spärlichen Aufführungsgelegenheiten an Nebenwerke der führenden Komponisten oder gar an Produktionen der Mitläufer verschwendet werden, und so auch den Unvoreingenommenen nur ein getrübtes Bild von der heutigen Musik vermittelt wird. Den starken Eindruck einer in sich beruhenden, konzessionslosen Kunst machte das unter *Cornelius Kuns* Leitung aufgeführte (vom Komponisten selbst gespielte) Klavierkonzert von *Bela Bartók*. In einem späteren der Kunkonzerte ergötzte man sich an Strawinskijs witziger »Kleiner Suite« und an der, im Konzertsaal doch etwas deplacierten, Weillschen »Dreigroschenmusik«. Allzu anspruchsvoll gibt sich der Eklektizismus von *Wilhelm Groß'* »Sinfonischem Tanz«, einem nicht ganz geglückten Versuch, die modernen Tanzrhythmen der Kunstsphäre zu gewinnen. Etwas enttäuschte auch *Ernest Blochs* »Concerto grosso«, ein seltsames Nebeneinander von archaisierenden Stilstudien und Sätzen von süßlich romantischem Klang. *Henry Prins* brachte Strawinskijs »Apollon musagète«, ein artistisches Experiment, das ziemlich blaß wirkt. Lohnt es sich aber, mit der niveaulosen Parodistik des »Daniel Jazz« von Louis Grünberg die Gemüter in Aufregung zu versetzen? Von Gästen fand *Paul Grümmer* mit seinem Kammerorchester den Beifall des besten Musikpublikums. Erwähnenswert ist noch eine Aufführung der »Hohen Messe« von Bach durch den Danziger Lehrergesangverein unter Leitung von *Ludwig Kraus*. *Heinz Heß*

FRANKFURT A. M.: Saisonende: in den Montagskonzerten des Orchestervereins ein Abend unter *Horenstein*, der jetzt vollends gereift, in der Gestik diszipliniert, dabei musikalisch in seiner ganzen ursprünglichen Kraft sich zeigte. Erst eine Ouvertüre von *Rathaus*, die zumal als Zeugnis der gewonnenen klangsinnlichen Anschauung des Autors, seiner Verfügung über den Apparat zu werten ist; dann das Cellokonzert von Schumann, von *Feuermann* ausgezeichnet

gespielt; zum Schluß *Bruckners* Neunte. Deren Interpretation besonders neu und überzeugend: ein dynamischer Bruckner, aus der sakralen Ruhe und flächigen Starrheit endlich herausgebrochen, die uns nichts mehr gilt; ausgehend von den harmonisch-melodischen Spannungen der kleinsten Zellen zueinander, bis das schwere Metall der Sätze in der Glut stetigen Übergangs eingeschmolzen ist. Ich habe den ersten Satz so noch nicht gehört: so richtig in der Erkenntnis, so überzeugend in der Realisierung; nicht minder zwingend das Scherzo mit dem flüchtigen Trio. So allein kann Bruckner denen entrissen werden, die ihn bis heute gepachtet haben. — Dann *Mahlers* herrliche Dritte unter Rosbaud, auswendig und sehr beherrscht; freilich nicht die chaotische Fülle des Werkes ausschöpfend. — Die *Internationale* beschloß ihren zweiten Winter. Hier ist von einer Entdeckung zu melden: dem Franzosen Edgar *Varèse*. Es gab von ihm ein kurzes »Octandre« für Bläser und Kontrabaß; in der völligen Aufgelöstheit der letzten melodischen Kontur, in der außerordentlichen instrumentalen Satzkunst, die sich an einem rhythmisch-homophonen Bau betätigt, sehr französisch und spätimpressionistisch: in der harmonischen Emanzipation aber und dem Drang zur Konstruktion aus abgesprengten Partikeln weit über alles hinausweisend, was sonst im sicheren französischen Musikraum geschieht. Man kann gewiß die Substanzfrage stellen. Aber ehe es aufs Letzte geht, hat eine Musik wie diese so viele schöne Qualitäten im Vorletzten, daß man sie zunächst einmal akzeptieren und gegen sehr vieles andere verteidigen sollte. — Danach *Schönbergs* Klavierstücke, op. 23, von Erich *Kahn* wieder vortrefflich gespielt; eines der glücklichsten Werke des Meisters, das die expressive Fülle seines aufgelösten Stiles mit dem guten Halt der beginnenden Zwölftontechnik vereint; in der Begegnung überaus fruchtbar. Danach Schönbergs sehr selten gehörte »Herzgewächse«, vom hohen Sopran von Wally *Kirsamer* erstaunlich sicher gesungen; ausgezeichnet begleitet. Das Lied ist nichts weniger als ein »Klangexperiment«; von den Registern des Harmoniums getragen, von Harfe und Celesta gläsern reflektiert, denkt es den koloristischen Reichtum des orchestralen Apparates vollends in Kammerdimensionen um und vermag heute unmittelbar publikumswirksam zu werden. — Den Beschluß des erfreulichen Abends machte die authentische Interpretation des Hindemithschen Klavierkonzerts durch Frau *Lübbecke-Job*.

Wenn Arnold *Schönberg* ein deklariertes Gebrauchsstück schreibt, so ist's immer noch bessere Musik, als wenn andere Leute zu ihrem Hauptwerk ausholen. Das der bestimmende Eindruck, den sein jüngstes Werk, eine »Begleitmusik zu einer Lichtspielszene«, op. 34, hinterläßt. Dreiteilig angelegt, Einleitung, Allegro, Coda, gibt die Filmmusik aufs drastischste »drohende Gefahr, Angst, Katastrophe« wieder. Dem Begleitungscharakter gemäß ist die eigentliche Thematik ausgespart, die der Film bringen sollte; die Faktur des ganzen aufs äußerste vereinfacht, dabei aber doch von einem Reichtum des Satzes, einer Vielfalt der rhythmischen Gestalten, einer Prägnanz in der Farbengebung, die von vornherein jeden Vergleich mit Gebrauchsmusiken der üblichen Art ausschließt, ohne daß doch darum die Begleitmusik sich weniger gebrauchen ließe als die behenden Ablaufstücke der infantilen Jungen. Die instrumentale Erfahrung der Variationen und der Oper sind mit leichter Hand eingestellt und an die Schlagkraft der Gestik gewandt. Es ist das echte Nebenwerk eines großen Meisters; daß er dies gerade schrieb und die Tendenz der Oper, Anschluß ans Alltägliche zu finden, ohne von der eigenen Strenge das geringste auch nur preiszugeben, so weiterführte, mag als Zeugnis seiner höchsten Reife nicht zufällig sein. Die Uraufführung des kurzen Stückes, dem allein schon als einer bündigen Einführung in Zwölftontechnik weiteste Verbreitung zu wünschen wäre, erfolgte im Frankfurter Sender, dessen Leiter Ernst *Schoen* sich um die neue Musik außerordentliche Verdienste erwirbt. Es dirigierte sehr wirksam Herr *Rosbaud*. — Eine andere Uraufführung ging voraus. Man hatte ein frühes Stück von *Strauß* ausgegraben, »Kampf und Sieg«, Begleitung zu einem lebenden Bild (wer entsinnt sich noch lebender Bilder?), also auch eine Art von Gebrauchsmusik, längst ehe der Name erfunden war. Über die Banalität und Grobschlächtigkeit des Ausstellungsstückes, das sich um den finnländischen Reitermarsch gruppiert, sind nicht viel Worte zu machen; aber es hat einen Elan, eine Frechheit, in ein paar heterophonen Überraschungsmomenten eine filmische Promptheit, in der man den besten jungen Strauß wiederfindet. Dagegen fiel die wissendere und mattere Couperinbearbeitung merklich ab. Die Straußstücke leitete sehr

hübsch Dr. *Merten.* — Zum Schluß gab es *Bergs* Wozzekbruchstücke, die gewiß das einfachste und faßlichste der Oper geben, aber doch auch, die Gestalt der Marie in sich beschließend, Zugang zum Zentrum der Oper eröffnen und unvergänglich schön bleiben. — Schließlich ist vom Frankfurter Sender noch eine sehr lustige Uraufführung nachzutragen: »Die kleine Tagesserenade«, Rundfunkkantate eines Pseudonymus Erhard *Schulze.* Lokalisiert etwa zwischen Weills Songstil und Saties absurder Schlichtheit, wird das vorgeführte bürgerliche Heldenleben wirksam durch einen überaus graziösen und überlegenen Text und den lautlosen, spirituellen und dabei trübsinnigen Humor einer Musik, die über Dreiklängen und Ostinati ihre Avantgarde-Intentionen nicht vergißt.

Theodor Wiesengrund-Adorno

FREIBURG: Besprechen wir mit Fug und Recht an erster Stelle die *Sinfoniekonzerte* des Städtischen Orchesters. Die von Ewald Lindemann abgegebenen Zügel ergriff *Hugo Balzer.* Er wird dem gebundenen Stil der Haydn-Sinfonie Nr. 16 oder Händels Concerto grosso in g-moll ebenso gerecht wie Debussys Vorspiel zum »Nachmittag eines Fauns« oder Honeggers »Rugby«. Erschöpfend interpretiert war Borodins Sinfonie Nr. 2 und César Francks d-moll-Sinfonie, während bei Strauß' Domestica straffe Formgestaltung hinter dem erstrebten Ausdruck des Gefühlsmäßigen zurücktrat. Zu eindrucksvoller Erstaufführung kamen Kaminskis »Magnificat«, in dessen Solopartie *Eva Goldbachs* Sopran erklang, Wolfurts »Tripelfuge für großes Orchester«, op. 16, und Hindemiths »Neues vom Tage«-Ouvertüre mit Konzertschluß. Für die Solostellen in den genannten Werken und in Regers Tondichtungen noch Böcklin standen ausgezeichnete Kräfte aus dem Orchester zur Verfügung. Gut gewählt waren die Solisten, *Brailowski* mit dem Chopin-Klavierkonzert in e-moll, *Pillney* mit dem Klavierkonzert in a-moll von Schumann und *Alma Moodie* mit dem Violinkonzert von Pfitzner. Kammermusikvereinigungen wie das Wiener Streichquartett, das Guarneriquartett bedürfen keiner Kritik; Paul Grümmer erzielte mit seinem Kammerorchester in Bachs 6. Brandenburgischen Konzert unerhörte Klangwirkung. Es kamen Flesch, Erica Morini, Cassado, Gieseking, Lubka Kolessa; auf edelsten Konzertgesang eingestellt hat sich Bender, den Wolfgang Ruoff am Bechsteinflügel begleitete. Ein eigener Lieder- und Arienabend gewann Heinrich Schlusnus hier einen begeisterten Anhang. — Gute einheimische Kräfte zu hören, bieten die *Zetterschen Kammerkonzerte.* — Der *Chorverein* überzeugte unter Leitung von *Gustav Bier* von gediegener musikalischer Arbeit in einem Bachabend, einem Brahms-Bruckner-Abend, an dem Fritz Seifried mit den Vier ernsten Gesängen ergriff, besonders aber durch die Karfreitag-Aufführung der Matthäus-Passion nach der Neu-Ausgabe von Siegfried Ochs, bei der der Chor in Präzision und Dynamik befriedigte. Die Damen des Soloquartetts, Helene Fahrni und Luise Richartz gestalteten ihre Partien tief aus der religiösen Stimmung des Werks, während Josef Witt als Evangelist und Fritz Neumeyer in der Partie des Christus Wünsche offen ließen. *Hermann Sexauer*

HALLE: Außer einer rühmlichen Wiedergabe der »Neunten« unter Erich *Band,* im Rahmen der städtischen Sinfoniekonzerte, unter Mitwirkung der Robert-Franz-Singakademie, des Lehrer-Gesangvereins und eines Soloquartetts aus Kräften des Opernensembles bestehend, ist nur eine ausgezeichnete Aufführung der Johannes-Passion von Bach unter der überragenden Leitung von Alfred *Rahlwes* mit der Robert-Franz-Singakademie, verstärkt durch Kräfte des Lehrer-Gesangvereins und des Theater-Orchesters zu verzeichnen. *Ria Ginster, Edith Niemeyer, Robert Bröll* (Evangelist), *Otto Göbel* (Christus) rechtfertigten ihren Ruf von neuem.

Martin Frey

HAMBURG: Alle großen Unternehmungen sind inzwischen in die Ferien gegangen. Ignaz *Friedmans* Reichtum am Klavier — — der einzige, der noch Helle in der Dürre verbreitete. Eine Brasilianerin portugiesischer Abkunft, Julieta *Telles de Menezes,* als allumfassende Könnerin angepriesen, erwies sich an südamerikanischen, harmonisch frisierten Volksliedern, von pariserischer Luft und der des Tango umwittert und durchweg dem modischen Chanson-Geschmack angenähert, als im Kabarett-Geschmack heimische, stimmlich und nach erworbenem Können als landläufige gewandte Vertreterin eines internationalen Jargons.

Wilhelm Zinne

KÖLN: Zum Abschluß des Konzertwinters kam *Furtwängler* diesmal mit den Wiener Philharmonikern, um mit Mozarts Kleiner

Nachtmusik, der Unvollendeten von Schubert und Bruckners Romantischer Sinfonie neue Bewunderung zu wecken. Vorbildlich war nur nicht der Gewaltstrich im Wiederholungsteil des Finales der Sinfonie. Der Kölner Männergesangverein unter *Trunk* stellte in seinem Palmsonntagskonzert eine stilvolle Vortragsfolge alter Musik auf, an der auch das Kölner Kunkel-Quartett (das sich leider wieder aufgelöst hat) und ein Kammerorchester mit Ehren beteiligt war. In der Gesellschaft für neue Musik brachte das Wiener Schönberg-Ensemble mit Erika Wagner als Sprecherin den Pierrot Lunaire zur zweiten Aufführung in Köln. Von Sängerinnen besuchten uns noch aus Berlin Herta Glückmann sowie Klara Maria Elshorst, welche die Fülle ihrer gepflegten Stimme namentlich in Liedern von H. Wolf und Reger ausströmte, ferner die Amerikanerin Rachel Morton, deren umfangreicher, warmer Sopran und künstlerische Gesinnung sich in deutschen (Schumanns »Frauenliebe und Leben«) und fremden Liedern auslebte, und deren Vorzüge auch auf eine Bühnensängerin von Rang schließen lassen. *Walther Jacobs*

LONDON: Kurz vor der üblichen Abflauung vor Ostern brachte die Philharmonic Society noch eine Novität ersten Ranges: das Doppelconcerto für zwei Violinen von *Gustav Holst.* Die begabten Schwestern d'Aranyi und Fachiri geigten es gar herrlich und es erwies sich als die reifste und vollste Frucht, die Holstens Schaffen in letzter Zeit erwuchs. Seine oft spröde Melodik entfaltet hier üppige (man möchte fast sagen, wenn der Ausdruck nicht so gefährlich wäre: süße) Blüten, und die drei Sätze (ohne Unterbrechung) sind von einer Knappheit, die den Wunsch nach mehr wachrief. Das Programm sprach von rhythmischen und harmonischen (polytonalen) Verwicklungen, doch berührten letztere das Ohr kaum und gewiß nicht unangenehm, während erstere für feine und pikante Abwechslung sorgten. Das meisterhafte Werk schließt mit einer der Volksmelodie nachempfundenen, aber keineswegs entlehnten Passacaglia, die sich bis zum höchsten Orchesterjubel steigert. — *Oskar Fried*, dessen Energie manchmal in Brutalität, während seine Phantasie öfters in Willkür ausartet, befriedigte nur teilweise als Dirigent. Um so größere Lorbeeren erntete *Weingartner* durch die überlegene Ruhe, die vornehme Zurückhaltung und die feine Abstufung seiner Wiedergabe von Haydns D-dur, Mozarts C-dur und Beethovens A-dur an der Spitze des nur unter seinem Stabe begeistert spielenden London Symphony Orchesters. Ein den Werken Weingartners gewidmeter Abend im Musikklub brachte außer dem Quartett und dem Sextett einige neue Lieder nach wert- und inhaltschönen Dichtungen der jungen Schweizerin Carmen Studer, die wie die Instrumentalwerke einer nicht immer auf gleicher Höhe stehenden, aber stets ansprechenden und aus dem Vollen schöpfenden lyrischen Begabung entsprangen und die Zuhörer begeisterten. Ein wahrer Triumph wurde den Wiener Philharmonikern zuteil, die unter *Furtwängler* zwar nur Altbekanntes, aber mit einer verfeinerten Klangfülle (einzigartiges Blech!) und einem Schwung spielten, die ihresgleichen sucht. Dank sei ihnen für eine würdige Ausführung der Romantischen Sinfonie *Bruckners*, die nun aber dieses Jahr dreimal gegeben wurde, während die Dritte, Siebente und Neunte noch immer einer »ersten« Aufführung harren. Es ist bedauerlich, daß die Gäste sich um dergleichen Details nicht kümmern und sich nicht vorher mit zuständigen Persönlichkeiten über die Zweckmäßigkeit ihrer Programme beraten. Ein vorzügliches Damenquartett stellte sich in dem Weiß-Quartett aus Wien vor, das mit großer Präzision, ausgezeichnetem Ton und echt Wiener Grazie Haydn, Hindemith und Schubert spielte. Auch das neu umgebildete Kutscher-Quartett sei erwähnt, das sich in drei Abenden hören ließ und sich durch Klangfülle und durchaus stilgerechte Auffassung auszeichnete. Eine talentvolle italienische Sängerin brachte neben von ihr gesammelten und gesetzten »Laudi«, edlen Nachkommen des Gregorianischen Gesanges, neue Lieder von Rocca, Casella, Massarani, Mortari und Malipiero, von denen aber nur letzterer in »La Madre folle« wirkliche Größe erreicht. Amüsant war »Chad Gadya« von Massarani, reizvoll eine Gruppe von Volksgesängen teilweise durch die Sängerin selbst bearbeitet. *L. Dunton Green*

MANNHEIM: Der musikalische Winter war ohne sonderliche Aufregungen vorübergegangen, wir hatten *Hermann Abendroths* Gürzenichorchester bewillkommnet, das im Philharmonischen Verein das in die klangliche Breite gezogene Brandenburger Konzert Johann Sebastians in G-dur und die Achte Sinfonie Anton Bruckners, dieses sinfonische

Mysterium, zu einer glanzvollen Darstellung brachte.

Darin aber platzte wie eine Bombe die ersten Aufführungen der Strawinskijschen »*Les noces*« und der Schönbergschen *Gurrelieder* herein. Man hatte eigentlich seine Freude an den beiden Werken, an des Russen derber, so entzückend rustikal gefaßter Bauernhochzeit und an des Schönberg groß dimensionierten Kantatenopus, die Gurrelieder, nach Jacobsens leidenschaftlich erregter, aber in einer wehen Morbidität expressionierten Dichtung. Man weiß, daß Schönberg *vor* seinem entscheidenden Schritt, der ihn in abseitigste Lande führte, diese Gurrelieder ebenso wie das Sextett, das durch Richard Dehmels Verklärte Nacht-Lyrik angeregt erscheint, geschrieben hat. *Vor* dem Gang, der unserer Tonalität, unserer Harmonik, unserer Rhythmik den Krieg ansagte. In den Gurreliedern herrscht noch die Nach-Tristansche sinnlichste Wärme der Melodik, das dick aufgebauschte Orchester, der Überschwang der Gefühle. Ein Hyperromantizismus, der manchmal hart an den mit den gesteigerten Ausdrucksformen mutwillig spielenden Materials erinnert. — *Erich Orthmann*, der bisherige Generalmusikdirektor, war der partiturkundige Führer durch das höchst anspruchsvolle Werk, eine Reihe tüchtigster Solisten, das prachtvolle Orchester und aus dem Schubertbund und einem anderen Männergesangverein entnommene Chöre unterstützten ihn bestens. Strawinskijs »Les noces«, die entweder auf der Bühne zu sehen, mit großem Orchester zu vernehmen, oder in bescheideneren Maßstäben zu genießen sind, wurden hier in konzertanter Besetzung, Solo- und Chorstimmen, vier Klaviere und eine Kompagnie Schlagzeug, geboten. Ganz gleich, wie man das kecke opus genießt, vor der sprühenden Vitalität dieser Musik muß man kapitulieren. Ob man sich die Hauptpersonen agierend vorstellt, ob man die Choristen nur psalmodierend vernimmt, immer wird man von dem ins Gesicht springenden Witz, der rhythmischen Urkraft dieser Musik gepackt werden. *Max Sinzheimer* war hier der Exponent neuen Musikwillens.

Wilhelm Bopp

PARIS: Wenige neue Werke neben Fragmenten aus wertvolleren Partituren — das war die Bilanz des ersten Monats 1930.

In Erinnerung verblieb die »Ronde burlesque« von *Florent Schmitt*, Teil eines Balletts voll Verve, Humor und Sauberkeit, die auf das vollständige Werk gespannt machen. Neben dieser Erstaufführung bot das Orchestre Symphonique das Vorspiel von *Hindemiths* »Neues vom Tage«. Spötter zogen die Synthese Bach—Rossini ... In den Pasdeloup-Konzerten ließ der griechische Komponist *Levidis* sein »De profundis« hören: ein Werk für Tenor-Solo mit Orchester, dem sich die »musikalischen Wellen« einfügen, ein neues Instrument, das sichtbar in Erscheinung tritt. Es könnte den Tonsetzern von Nutzen werden, wenn es mit Mäßigung angewendet wird. Denn es gibt mit seinen Tiefenlagen eine Tonfülle her, die gröber ist als die Klanggewalt des Kontrafagotts, und schreit daneben gellend auf, während die Mittellage manches zu wünschen läßt. Levidis' Tonstück schildert den Eintritt des Todes und den Triumph der Seele; es verwendet hierzu auch die Orgel, das Klavier, Glocken, Tamtam u. a. und erweist sich als eine schätzenswerte Komposition, deren Aufrichtigkeit besticht. Die Wiedergabe des Gesangsparts durch Yves Tinayre sicherte der Arbeit Erfolg. — Bei Colonne erschien *Enesco* als Geiger mit einer »Baskischen Fantasie« von *Gabriel Pierné*, danach als Komponist und Dirigent seiner ersten Orchester-Suite vom Jahre 1904. Pierné selbst ließ die Ouvertüren Ruy Blas und Melusine von Mendelssohn wahrscheinlich deswegen aufleben, um uns an die Jahrhundertfeier der Romantik, deren Geburt er auf das Jahr 1830 verlegt, zu erinnern. *J. G. Prod'homme*

TURIN: Im letzten Sinfoniekonzert im Teatro Regio fand die Erstaufführung des Interludio epico von *Ludovico Rocca*, dem jungen Turiner Komponisten, mit bestem Erfolg statt. Die sinfonische Dichtung illustriert, ohne eigentliche Programmusik zu sein, das Motto Percussus elevor.

Maximilian Claar

K R I T I K

BÜCHER

LOUIS R. KELTERBORN: *Die Quintenspirale.* Verlag Hessischer Bücherfreunde, Darmstadt.

Kelterborns Spekulationen über die Tonarten, dargestellt an Zeichnungen auf acht großen Tafeln und in einem Vorwort erläutert, gehören jenen Gedankenkreisen an, die man als Versuche zur Erneuerung der mittelalterlichen Musiktradition ansehen muß. Man gerät hier in jenen verborgenen Bereich des zeitgenössischen Denkens, dessen geistige Struktur mehr durch die Analogie und das Bild als durch die Logik und den Gedanken bestimmt wird, wo im Gegensatz zu den analytischen Tendenzen der Wissenschaft alles auf Zusammenfassung, Vergleich und Gesamtschau hinarbeitet. Man hat für diese Geistesrichtung, deren Väter Pythagoras, Kepler und Goethe sind, den Namen »harmonikales Denken« geprägt, ein deutliches Zeichen, wie tief die Musik hier hinein verwebt ist.

So wichtig und erfreulich diese Richtung sein mag, nirgends gedeiht das Quacksalbertum und die leere Phrase so gut wie hier; nirgends sonst dürfen sich kleine Einfälle mit solchem Pomp der Aufmachung umgeben. Kelterborns Quintenspirale ist ein kleiner Einfall, nämlich der Versuch, die Tonarten nicht wie bisher auf dem die enharmonische Verwechslung voraussetzenden Quintenzirkel, sondern auf einer Raumspirale (Schraube) anzuordnen, auf der man in reinen Quinten fortschreitend beim Aufwärtssteigen zu immer neuen Kreuztonarten, abwärts zu beliebig vielen Be-Tonarten gelangt. Die »grundsätzliche Wesensverschiedenheit der beiden Tongeschlechter« (die hier freilich nur konstatiert, nicht begründet wird), veranlaßt den Verfasser, die moll-Tonarten auf einer zweiten spiegelbildlichen Spirale anzuordnen, als deren normale (progressive) Bewegungsrichtung die nach unten führende festgesetzt wird. In dieses Bild werden nun die verschiedenartigsten Vorstellungen synästhetisch hineinverwebt, z. B. mit Beziehung auf die Richtung der Spiralen Himmel und Erde, Mann und Weib, hell und dunkel, expansiv und attraktiv; auch werden die gebräuchlichen Tonarten, die in der Mitte der Spirale liegen, mit dem sichtbaren Farbspektrum verglichen, die äußeren Teile mit dem ultravioletten resp. infraroten Gebiet. Relativ am beachtenswertesten erscheint der Gedanke, daß die Anordnung der Tonarten auf einer Spirale die Möglichkeit gibt, den Umlauf nicht nur in 12 Schritten bis zur enharmonisch gleichen Stufe, sondern auch schon in sieben Schritten bis zur chromatisch erhöhten Stufe zu führen, so daß cis über c usw. zu liegen kommt. Hiervon ist auf der letzten, farbig gehaltenen Tafel Gebrauch gemacht.

Willi Apel

ANTON BERGER: *Clemens Krauß.* Verlag: Leuschner & Lubensky, Graz.

Eine warmherzige Studie über die Künstlererscheinung des derzeitigen Leiters der Wiener Staatsoper, die dadurch allgemeineren Wert erhält, daß sie sich zur Erörterung prinzipieller Fragen der Operninterpretation weitet und in solchem Zusammenhang manchen beachtlichen Gesichtspunkt gewinnt.

Ludwig K. Mayer

G. GÜLDENSTEIN: *Modulationslehre.* 2. Auflage. Verlag: E. Klett, Stuttgart.

Auf der Grundlage seiner »Theorie der Tonart« (siehe Musik, XX, S. 913) veröffentlicht der Verfasser die zweite Auflage seiner Modulationslehre und will hierbei mehr »Prinzipien« als »Rezepte« geben. Die Arbeit zeigt auch wirklich viel wissenschaftlichen Ernst und systematische Gründlichkeit. Durch die Ableitung der Drei-, Vier- und Fünfklänge zunächst aus dem reinen Dur und Moll, dann aus den Kirchentonarten und der »chromatisch« erweiterten Tonart werden in vielen Tabellen eine Unzahl von Umdeutungsmöglichkeiten aufgezeigt, die für einzelne Fälle sogar theoretisch erschöpft werden, im übrigen mehr angedeutet sind. Die Darstellung solcher Systematik wird nicht klarer und verständlicher durch allerlei ungewohnte Neufassungen von Begriffen wie »Akkord«, »Verwandtschaft«, »Nachbarschaft«, »diatonisch«, »chromatisch« usw.; der Verfasser gelangt auf diese Weise zu nicht üblichen Abgrenzungen von diatonischer und enharmonischer Modulation, wobei die eigentliche Chromatik in einem besonderen Kapitel von den »Nachbarschaftsbeziehungen« untergebracht wird. Eine Unterscheidung, wie vorgeschlagen, in »diatonische« und »chromatische Akkorde« ist deshalb nicht angängig, weil diese Begriffe auf (horizontale) Tonreihen zurückgehen und somit als (vertikale) Strukturbezeichnungen unbrauchbar sind. Es geht nicht an, daß z. B. der neapolitanische Sextakkord mit seiner

stark chromatischen Tendenz unter die »diatonischen« Akkorde zählt, während der im harmonischen Moll leitereigene verminderte Septakkord den »chromatischen« Akkorden zugerechnet wird. Auch der übermäßige Dreiklang wäre demnach ein »chromatischer« Akkord; eher ließe sich für ihn, wie für den verminderten Septakkord noch eine Bezeichnung als »enharmonischer« Akkord rechtfertigen. Wenig gelungen sind auch die Ausführungen über »Verwandtschaftsbeziehungen«; Bezeichnungen wie »Terzverwandtschaft« (z. B. auch für die Dreiklangbeziehung C-dur—As-dur) und »falsche Terzverwandtschaft« (C-dur—as-moll) sind wirklich nicht empfehlenswert.

Als nicht glücklich muß auch der umfangreiche Anhang von Notenbeispielen bezeichnet werden, deshalb, weil er lediglich aus abgeschlossenen modulatorischen Sätzchen besteht, die weder vom erzieherischen noch vom künstlerischen Gesichtspunkt aus befriedigen können. Das erste Erfordernis für eine Beispielsammlung, besonders zu einem so spröden Stoff, ist gedrängteste Plastik und Anschaulichkeit, und alles rhythmisch, melodisch und formal ausschmückende Beiwerk wirkt mehr verwirrend als fördernd. Wählt man aber schon »Literatur-Beispiele«, so nehme man den unerschöpflichen Schatz unserer klassischen und neueren Meisterwerke, wo sich für jeden Einzelfall genug der ungezwungensten und anschaulichsten Beispiele finden lassen, welche dann ohne Nachteil auf die Darstellung der reinen Harmonik beschränkt bleiben können. In diesem Punkt ist die Harmonielehre von Louis Thuille auch heute noch vorbildlich. Dagegen würde es dem trockenen Schematismus des Textteiles sehr zugute kommen, wenn er, besonders in seinen Tabellen, durch eine notenmäßige Darstellung wenigstens einzelner Partien schmackhafter gemacht würde. Denn wenn auch nicht direkt als Lehr- und Übungsbuch geeignet, so ist die Arbeit als vorbereitende Materialsammlung zum Gesamtgebiet der Modulation wenigstens für den näher interessierten Fachmann von Wert. *F. Müller-Rehrmann*

N. VAN GILSE VAN DER PALS: *N. A. Rimsky-Korssakows Opernschaffen nebst Skizze über Leben und Wirken.* Verlag: W. Bessel & Co., Leipzig und Paris.

Ein Werk von bleibender Bedeutung. Noch nie ist das Opernschaffen eines Komponisten so ausgiebig, und mit so zahlreichen Notenbeispielen illustriert, geschildert worden. Selbst Paul Pretzsch in seinem umfangreichen Werke über Siegfried Wagner und Alfred Lorenz in seinem Buche über Scarlattis Jugendopern sind nicht so erschöpfend. Die Frage, ob es wirklich nötig war, den 15 Opern Rimsky-Korssakows 691 Seiten zu widmen, muß unbedingt bejaht werden. Der Verfasser hatte denselben Gegenstand schon in seiner umfangreichen und wertvollen Doktor-Dissertation 1914 behandelt; jetzt hat er, was dort oft nur angedeutet war, näher ausgeführt und sachgemäß begründet, da er diese Opern ausgezeichnet studiert hat. Ich erhoffe von diesem seinem Buche, daß sich nunmehr auch die deutschen Bühnenleiter mehr als bisher der freilich spezifisch russischen Opern Rimsky-Korssakows mehr annehmen, vor allem seiner letzten, der satyrisch-komischen Oper »Der goldene Hahn«, die u. a. in der Berliner Staatsoper Unter den Linden schon gegeben ist. Mögen auch die Textbücher uns nicht immer voll befriedigen, so wird man doch stets an der Melodik, an der Verarbeitung der Themen und der geradezu wundervollen Instrumentierung Freude haben. Wer dieses Buch studiert, der mag daneben auch immer wieder die »Chronik des musikalischen Lebens« Rimskys (Verlag Max Hesse, Berlin-Schöneberg) zur Hand nehmen. Sehr anziehend ist die Schilderung Gilses van der Pals von dem Leben und Wirken Rimskys im allgemeinen. Er weist u. a. darauf hin, daß dieser, der im Leben von allem Übernatürlichen nichts wissen wollte, also sehr materialistisch gesinnt war, in seinen Opern übernatürliche Stoffe bevorzugt hat; er erinnert an den Ausspruch Rimskys, daß die Kunst die bezauberndste, hinreißendste Lüge sei. Er sieht in der Schnelligkeit, mit der Rimsky die kompliziertesten Partituren geschaffen, den Beweis dafür, daß bei ihm die Vorstellungen von Klang und Farbe des Orchesters mit der musikalischen Erfindung gleichzeitig auftraten und nicht erst später kombiniert wurden. Er zeigt, wie der ungeheure Schatz von russischen Volksliedern, die noch bis auf die Heidenzeit zurückgehen, von Rimsky als Ausdrucksmittel für das Volksgemüt verwertet worden ist, daß er in allen seinen Opern die pantheistisch-idealistische Weltanschauung des Urslawentums sich zu eigen gemacht hat. In diesen Opern tritt uns das Volk als Gemeinschaft, charakterisiert in den bedeutenden Chorszenen, entgegen. Eine große Rolle spielt in ihnen

der Sonnenkultus, aber auch das christliche Zukunftsideal des russischen Volks ist in der Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch zum Ausdruck gebracht. Das Seelenleben des Volks, nicht des einzelnen Individuums wird in diesen Opern geschildert. Van Gilse teilt sie nach drei Perioden ein, die er glänzend charakterisiert. Als eine besonders zu rühmende Eigenart Alban Bergs hat man es bezeichnet, daß er in seiner Oper »Wozzeck« alte Formen wie z. B. die Passacaglia verwendet. Jetzt erfahren wir, daß Rimsky schon in seinem Sadko (1895) der großen Volksszene eine breit entwickelte sinfonische Form in Gestalt eines Rondos gegeben hat! Wir erfahren auch, daß Rimsky seinen Operntexten jegliche selbständige Bedeutung abgesprochen hat; seiner Meinung nach erhält das Libretto erst durch die Musik seine richtige Bedeutung und braucht daher durchaus nicht vom Tonsetzer selbst zu stammen.

Auf die Bearbeitung von Mussorgskijys Boris Godunoff und Chowantchina durch Rimsky ist van Gise nur in einer längeren Anmerkung eingegangen, ohne zu den Ausführungen Kurt v. Wolfurts in seinem Mussorgskij-Buch (Verlag: Max Hesse) Stellung zu nehmen; er selbst ist von dem Wert der Überarbeitungen im Gegensatz zum Original überzeugt.

Der Raummangel verbietet leider eine längere Würdigung dieses hochbedeutsamen Werks, dessen Verfasser auch ein ausgezeichneter Kenner der Harmonie- und Akkordlehre ist.

Wilhelm Altmann

VLAMINCK: *Gefahr voraus!* Aufzeichnungen eines Malers. Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Diese Lebensdokumente, eine Selbstbiographie von gut erzählter und gut übersetzter Anschaulichkeit, mutig, kulturgesättigt, farbig, humorvoll, werden den Musikfreund im Anfang zum Mitgehen verpflichten: dort, wo der angesehene Maler seine Neigung zur Musik offenbart. Hier finden sich viel feine Momente. Später, als er zur Palette hinüberwechselt, geht Vlaminck in ein Stoffgebiet, dem man gleichfalls mit Behagen und Freude folgt, so fern es auch dem Musiker liegen mag. *Max Fehling*

F. REUTER: *Methodik des musiktheoretischen Unterrichts auf neuzeitlichen Grundlagen.* Verlag: E. Klett, Stuttgart 1929.

Das anregende Buch führt in zwangloser, fast aphoristischer Form durch die verschiedenen Stoffkomplexe, welche der Sammelbegriff »Musiktheorie« umfaßt, wobei für deren Methodik zunächst zwischen einem »wissenschaftlichen« und einem »künstlerischen« Teil unterschieden wird. Es berührt sympathisch, daß für den vorbildlichen Theorielehrer beide Voraussetzungen gefordert werden, ja daß sogar der Hauptton auf die zweite und mehr praktische Seite der »Theorie« gelegt wird, da sie nur in einer gewissen künstlerischen Form für die heranwachsende Musikergeneration wieder die unentbehrliche Grundlage werden kann, die sie früher war. Der »Analyse« des Kunstwerks (passiv und aktiv) wird ein ebenso hoher erzieherischer Wert beigelegt, wie einer »synthetischen« Betrachtung des Ganzen, welche für die Erkenntnis des Kunstwerks wesentlicher ist als Logik und Spekulation. Solche und ähnliche Grundsätze ziehen durch das ganze Buch, dessen größter Vorzug sein dürfte, fern von aller Einseitigkeit und Dogmatik zu bleiben und — auf der Grundlage der historischen, physikalischen und psychologischen Wissenschaft — allen wichtigen älteren und neueren Systemen der Musiklehre, Harmonielehre, Kontrapunktlehre, Formenlehre usw. gerecht zu werden, um überall das Brauchbare in großen Zügen entnehmend, für die Gesamterziehung zu einer neuen großen Synthese zu gelangen. Es muß also der durchgebildete Kontrapunktlehrer nicht nur die Entstehung der Mehrstimmigkeit aus den mittelalterlichen Formen bis zu den Gipfelpunkten Palestrina—Bach beherrschen, sondern auch die Fäden von hier bis zur neuzeitlichen »Linearität« zu ziehen verstehen; ebenso muß der Lehrer der Harmonik etwa von der Funktionslehre Riemanns aus (nach rückwärts) die früheren Generalbaß- und Stufenbezeichnungen behandeln, anderseits auch das in der Polarität noch weitergehende System Karg-Elerts berücksichtigen, zu dessen Ideen sich der Verfasser mehrfach begeistert bekennt. Bezeichnend ist auch der wohlbegründete Vorschlag, diese verschiedenartigen Disziplinen »konzentrationsmäßig«, d. h. möglichst gleichzeitig und nebeneinander zu fördern, wodurch Einseitigkeit und Ermüdung verhindert wird, statt sich, wie so häufig, auf ein spezielles »System« festzufahren, dessen Hauptgrundsätze durch das lebendige Kunstwerk oft sehr schnell überholt werden. Solche synthetische Überschau tut uns heute in der Zeit künstlerischer und wissenschaftlicher Zersplitterung ganz besonders not, wird doch z. B. von fortschritt-

licher Seite die »Harmonielehre« heute fast gänzlich ad acta gelegt, während gerade diese noch bis über die Jahrhundertwende als das A und O aller Musikerziehung galt. Sofern sich die Gedankengänge des Verfassers mit zunehmender Klärung und Erfahrung noch etwas systematischer und konzentrierter herausarbeiten lassen, so liegen hier durchwegs wertvolle Hinweise vor, geeignet, dem weithin versumpften musiktheoretischen Unterricht frisches Leben und neues Blut zuzuführen. *F. Müller-Rehrmann*

GERHARD PIETZSCH: *Die Klassifikation der Musik von Boëtius bis Ugolino von Orvieto.* Verlag: Max Niemeyer, Halle.

Das Interessante und Bleibende, das sich beim Durchlesen dieser fleißigen Doktorarbeit ergibt, ist die Erkenntnis, wie sehr sich unser Begriff von Musik verengert, ja erniedrigt hat gegenüber den Vorstellungen des frühen Mittelalters; die Erkenntnis, daß alles das, was wir heute unter Musik verstehen, für den mittelalterlichen Denker gerade gut genug ist, um in seinem Bild von Musik die letzte fast verachtete Stelle auszufüllen. Boëtius, der um das Jahr 500 lebte, teilt die Musik in drei Klassen ein: die *musica mundana*, dies ist die Musik, wie sie sich aus der Umdrehung der Gestirne, dem Wechsel der Jahreszeiten, den Beziehungen der Elemente ergibt; dann die *musica humana*, die Harmonie in den Verhältnissen der menschlichen Seele und ihr Zusammenklingen mit dem Körper; schließlich die *musica in instrumentis constituta*, nämlich die Lehre von den Klangbeziehungen und Zeitbewegungen der Töne, die in Zahlengesetzen zum Ausdruck gebracht werden können. Auch das ist also noch nicht das wirklich klingende Instrumentenspiel, denn die ganze Einteilung gilt bisher nur der *musica theoretica*, und hiernach erst käme die *musica practica*, deren Träger nicht der *musicus*, sondern der *artifex* ist. Hier schließlich also gelangt Boëtius an die Stelle, auf der unsere heutige Musik entstanden und im Lauf der Jahrhunderte riesenhaft emporgewachsen ist. Wir aber stehen im Schatten dieses Baumes und hören nur noch, was aus seinen Zweigen klingt, taub geworden für die Musik der Sphären, die als einer der letzten noch Kepler vernommen hat. Sind wir reicher oder ärmer geworden?

Wer solche Gedanken einmal an sich vorüberziehen lassen mag, der wird dem Verfasser für die Anregung dankbar sein. Für den trokkenen Ton und den gehäuften Gelehrten-Apparat muß man ja wohl unseren Universitätsbetrieb eher verantwortlich machen als ihn. *Willi Apel*

COBBETTS CYCLOPEDIK SURVEY OF CHAMBER MUSIC. Vol. 2. Verlag: Oxford University Press; Humphrey Milford, London.

Mit diesem zweiten von I bis Z reichenden Bande ist dieses hervorragende, in seiner Art einzig dastehende Werk, dessen erster Band hier im 22. Jahrgang, Bd. I, S. 136, gewürdigt worden ist, abgeschlossen. Sein intellektueller Urheber und Herausgeber *Walter Willson Cobbett*, der am 11. Juli 1847 geboren ist, kann des größten Danks aller Kammermusikfreunde sicher sein, auch wegen der trefflichen Beiträge, die seiner Feder entstammen und immer größte Sachkenntnis, verbunden mit wirklicher Liebe für den betreffenden Komponisten und sein Werk, zeigen. Man würde ihm keinen Gefallen erweisen, wenn man ganz kritiklos diesem großen, von zahlreichen Forschern geschaffenen Sammelwerk gegenüberstehen wollte. Darum möchte ich es als nicht glücklich bezeichnen, daß am Schlusse des Werks in einer alphabetischen Liste diejenigen Komponisten aufgezählt sind, die zwar Kammermusik geschaffen haben, in dem Werke aber nicht besprochen worden sind. Daß dies z. B. bei Joh. Andr. Amon und Nardini nicht geschehen ist, wird so mancher bedauern. Wundern wird man sich auch gelegentlich, wie ausführlich einzelne Tonsetzer im Gegensatz zu andern (z. B. Stephan Krehl) besprochen worden sind. Aber gerade in den sehr eingehenden Artikeln liegt die Stärke dieses Werkes; ich verweise u. a. auf Mozart, Ravel, Reger, Schönberg, Cyrill Scott, Strawinskij, R. W. Williams. Sehr wertvoll sind auch wieder die sachlich zusammenfassenden Artikel, wie z. B. Jazz und Kammermusik, italienische Kammermusik, jüdische Komponisten, Oboe, Pianoforte und Streichinstrumente, Quartettspiel, russische Kammermusik, Viola (hier hätte auch die Viola d'amore Berücksichtigung verdient, deren Literatur ich in Nr. 4 der Zeitschrift »Die Bratsche« kürzlich zusammenzustellen versucht habe), Violine, Violoncell; auch die Frauen, die Kammermusik geschrieben haben, sind zusammengestellt. Endlich mache ich noch nachdrücklich auf die Zusammenstellung der Werke aufmerksam, die es für

Singstimme mit kammermusikalischer Begleitung gibt. Auch die Bibliographie der Werke, die Bibliographien kammermusikalischer Art enthalten, wird sehr willkommen sein. Zum Schluß einige kleine Irrtümer. Kauns Streichquintett, von dem Drucke mit verschiedenen Opuszahlen leider vorliegen, ist nicht identisch mit seinem Klavierquintett. Nicht Otto, sondern Oskar Klemperer hat ein Klavierquintett veröffentlicht. Klinglers d-moll-Sonate (1909) ist für Bratsche (nicht Violine). Theodor Wagner-Löberschütz ist 1870 geboren. Die Serenade für Flöte, Violine und Bratsche von Ludwig Weber stammt nicht von dem 1891 geborenen, jetzt in Essen wirkenden Nürnberger, sondern von dem in München lebenden, 1877 geborenen Darmstädter. *Wilhelm Altmann*

MAX MOROLD: *Wagners Kampf und Sieg.* Dargestellt in seinen Beziehungen zu Wien. Zwei Bände mit 58 Bildern. Amalthea-Verlag, Wien.

Das Moroldsche Buch sollte ursprünglich wohl »Wagner und Wien« heißen, und es ist ein Dokument der Beziehungen des Meisters zur Kaiserstadt und seiner Wiener Erlebnisse geblieben, wenn sich dem Autor auch unter der Hand der Stoff gewaltig erweitert hat. Eine beträchtliche Zahl neuer Züge ändert zwar nicht, aber belebt das Bild, das jeder Kenner vor sich sieht, wenn er der Leidensjahre 1861 bis 1864 gedenkt, während deren Wagner den aufreibenden und vergeblichen Kampf um die Uraufführung des Tristan durchfocht. Um dieses Kernstück gruppieren sich erstens die Vorgänge, die Wagner, aus dem Exil betrachtend und lenkend, bei den Erstaufführungen des Tannhäuser und des Lohengrin über sich ergehen lassen mußte, zweitens die Geschehnisse während seines Aufenthaltes in Wien, als er den Lohengrin das erste Mal sehen und hören durfte, und drittens die Umstände, die mit der ersten Wiener Wiedergabe der Meistersinger zusammenhängen. Dank seiner Quellen spendet Morold fast zu viel; aber er ermüdet den Leser nicht, denn nur weniges ist überflüssig. Breit öffnet der Chronist den Blick hinter die Kulissen, der mehr schmerzt als erheitert. Daß die Persönlichkeiten, die für und gegen Wagner stritten, scharf profiliert werden, verlangte die Aufgabe, eine treue Silhouette vom Wiener Kunst- und Geistesleben zu bieten. Die Abrechnung mit Hanslick und Speidel wirkt wie ein posthumes Stahlbad. *Max Fehling*

MUSIKALIEN

BÉLA BARTÓK: *IV. Streichquartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Stark, wie immer bei Bartók, pulst das musikalische Geschehen, was in der untereinander im Bau und Zeitmaß scharf kontrastierenden Haltung der fünf Sätze seinen Ausdruck findet. Durch rhythmische Unterteilung aus einfachsten Intervallspannungen gewonnene Themengruppen werden in harten Reibungen gegeneinandergeführt, indem die vertikale Aufschichtung durch die einzelnen Instrumente um Bruchteile von Zählzeiten gegeneinander verschoben wird; so entsteht auch vielfach der Eindruck von Scheinpolyphonie. Dem spukhaft vorüberhuschenden Prestissimo des zweiten Satzes folgt ein non troppo lento, dessen starre Akkordik gegen einen Ostinato geführt ist, der nacheinander in allen Instrumenten auftaucht und auch gelegentlich zu Zweiergruppen in Gegenbewegung zusammengefaßt erscheint. Ein ähnliches Formprinzip waltet auch in dem sehr kurzen, wohl als Scherzo zu bezeichnenden Allegretto pizzicato vor, während der Schlußsatz das Geschehen wieder zum Anfang zurückbiegt. — Aus der doppelten harmonisch-rhythmischen Reibungsenergie, die auch diesem Quartett durchgehend von den untergeordneten bis zu den umspannenden Aufbauformen als bezeichnendes Stilmoment innewohnt (die vielzitierten magyaro-rumänischen »Zigeunerquarten« spielen demgegenüber keine große Rolle), ergibt sich der Ablauf dieser Musik, die je nach ästhetischer Einstellung anzieht oder abstößt, aber immer durch ihre innere Spannkraft stark beschäftigt. *Hans Kuznitzky*

WILHELM PETERSEN: *Große Messe für 4 Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel, op. 27* (Klavierauszug). Verlag: Edition Simrock, Berlin-Leipzig.

Das Werk eines starken Könners, das aber durch vielfältige Problematik kaum ungetrübten Genuß gewähren dürfte. Denn in die streng sinfonisch-polyphone Art drängt sich als störendes Element eine in den Grundfarben ständig gebrochene Harmonik. Die Schlußfuge des Credo hat z. B. ein rein tonales Thema, das aber bereits in der Exposition durch ferne Nebenharmonien sein kraftvolles Gepräge einbüßt. Gerade das Credo ist diesmal vielleicht überhaupt ausschlaggebend für die Grundhaltung dieser

Messe: das Kopfthema in technischer Hinsicht weit weniger modern als manches andere — erscheint in fast hieratischer Starrheit; durch die instrumentale Kontrapunktierung erhält es aber gleichzeitig den Eindruck des Zerrissenen. Es ist, als wollte der *moderne* Mensch Gottsucher werden, könnte aber durch den eigenen Intellekt hindurch keinen klaren Weg finden. Das »Resurrexit« — in den Gegenstimmen nicht sonderlich schwerwiegend — streift beinahe theatralische Geste. Als Gegensatz — zugleich aber auch als Beweis für die widerstreitenden Kräfte des Werkes — das von echter Innigkeit beseelte »et incarnatus est« (Soloquartett). Direkte thematische Beziehungen liegen im Credo besonders bei Ziffer 7 und 40 vor: im ganzen mögen sie mehr im Unterbewußtsein verankert sein. Die Geheimnisse des Mysteriums werden — wieder in Anlehnung an die Alten — zumeist durch offene Quintfolgen dargestellt. Im Sanctus setzt sich nach einem zart aufleuchtenden Interludium das Benedictus-Thema durch alle weiteren Entwicklungen sehr fein und sicher durch. Die Art, wie auch dem Agnus Dei ein Zwischenspiel eingebaut wird, erinnert in etwas an das Vorbild Beethovens. Alles in allem: ein an Schönheiten, aber auch an stilistisch Bedenklichem reiches Werk, das an die Singenden hohe Anforderungen stellt. *Carl Heinzen*

A. DVORAK: *Klänge aus Mähren.* Für vierstimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung bearbeitet von Erwin *Lendvai.* Verlag: N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Wenn Dvoraks schöne Duette für zwei Frauenstimmen und Klavier für Frauenchor bearbeitet werden, so ist dies als Bereicherung der für diese Besetzung geschriebenen Literatur durchaus zu begrüßen. Lendvai ist als erfahrener Chorkomponist der rechte Mann für diese Umgestaltung gewesen. Gleichwohl lassen sich einige Bedenken nicht unterdrükken. Zunächst eines technischer Art: durch die Umsetzung aus der Zweistimmigkeit in vierstimmigen Satz ergibt sich bei allen imitierenden Stellen des Originals eine schematische Verkoppelung je zweier Chorstimmen; und umgekehrt ist natürlich die Möglichkeit, die durch das Vorhandensein vier verschiedener Vokalstimmen gegeben sind, in dem Arrangement in kontrapunktischer Hinsicht niemals ausgenutzt. Dann aber fragt es sich, ob nicht die Intimität vieler dieser volkstümlichen Gesänge durch den solistischen Vortrag besonders betont, ob also nicht Dvoraks künstlerische Absicht durch die Übertragung für größere Besetzung an manchen Punkten unwirksam wird. Für das Arrangement spricht, daß es schwerlich mit größerer Feinfühligkeit geschehen konnte, als sie von Lendvai an den Tag gelegt wird. In allen drei Heften finden sich prachtvolle Stücke. Ein munteres Lied von solcher Frische wie »Der Ring«, ein schwermütiges wie »Wasser und Weinen«, ein schlicht volkstümliches wie das letzte, »Wilde Rose«, wird in jedem Chorverein mit wirklicher Freude gesungen werden. Und darauf kommts ja noch mehr als auf die »Podiumwirkung« an, die übrigens den mährischen Liedern in der Lendvaischen Fassung ebenfalls gewiß ist. *Peter Epstein*

HERMANN AMBROSIUS: *Suite für Orchester g-moll, opus 64 a.* Verlag: Dr. Benno Filser, Augsburg.

Dieses Werk hält sich rein äußerlich in den Formen der barocken Orchestersuite und reiht aneinander: Ouvertüre (französische)—Courante—Musette—Bourrée—Sarabande—Gigue. Auch in der Folge der Sätze ist also nichts grundsätzlich Eingreifendes geschehen, um so weniger, als die Ouvertüre in weiten Teilen den Allemanden-Charakter aufweist. Eigenartig ist aber, wie alle die kleinen Sätzchen nun formal aufgelockert werden, die Sarabande beispielsweise Elemente der Chaconne aufnimmt, dadurch aber neu bewegt wird. Überhaupt ist der Hintergrund dieser ganzen Tonsprache im einzelnen eine modern durchfurchte Klanglichkeit, die ein Klangempfinden von beinahe barocker Starrheit in gelöstes Gleiten bringt, eine Tonsprache, die frappiert, ohne zu verletzen. Durch all das kommt eine gesunde Musik zustande, deren kleine Besetzung und Fehlen jeglicher technischer Überforderungen sie auch dem Liebhaberorchester, dem kleineren Spielkreis zugänglich macht und ihre Musizierfolge um ein wertvolles Werkchen bereichert. *Siegfried Günther*

A. GRETCHANINOFF: *Das Großvaterbuch,* op. 119. 17 leichte Klavierstücke. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Der Verfasser des »Kinderbuches« zeigt mit dieser neuen Sammlung wieder, daß er ursprünglichen Humor und liebenswürdige Einfälle hat. Ohne daß in der melodischen oder harmonischen Anlage irgendwie neue Wege eingeschlagen würden, zeichnet sich die Mehrzahl der Stücke durch irgendeinen originellen Gedanken aus: etwa, wenn eine Ballade durch

eine Coda von zwei Takten ins Halbdunkel zurückzuführen scheint, ein Tanz der Schwalbe immer wieder die gleichen »Wendungen« wiederholt, ein Spaziergang in altväterischem gemessenen Schritt unternommen wird. Von hohem didaktischen Wert sind die Stücke schon deswegen, weil auch die Begleitfiguren liebevoll durchgeformt sind und jede Leirigkeit vermieden wird. Ein Synkopenstückchen wie die Schlußnummer (»Ferien«) und ein von der Volksmusik harmonisch befruchteter »Russischer Tanz« scheinen mir in besonderem Maße Beispiele anspruchsloser und dennoch anregender Jugendmusik zu sein.

Peter Epstein

HANS GÁL: *Fünf Melodien für eine mittlere Singstimme und Klavier, op. 33.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Gál hat die Fähigkeit, solche Dichtungen in Musik zu setzen, die sich einem derartigen Prozesse wirklich organisch fügen. Das hervorzuheben bedeutet nach den Erfahrungen der letzten Jahre leider keinen solchen Gemeinplatz, wie es vielleicht scheinen könnte. — Die Lieder sind erfüllt von dem feinen, behutsam tupfenden, besinnlichen Musikantentum, das für Gál bezeichnend ist und sich mit unantastbarem künstlerischen Ernst der Versenkung in die jeweilige Vorlage zu einem nicht immer scharf konturierten, aber immer durch die Gesamthaltung erfreulichen Musizieren eint. Die eigentliche Erfindung erhebt sich in »Drei Prinzessinnen« (Aus der »Chinesischen Flöte«) zu eindringlicher Plastik in der atmosphärischen Deutung, während sie sonst dünnblütig bleibt. — Den Gesängen ist weite Verbreitung zu wünschen.

Hans Kuznitzky

CHARLES E. IVES: *IV. Sinfonie für großes Orchester. Partitur.* Verlag: The New Music Society of California, U. S. A.

Sie kennen gewiß die notdürftig gesammelte Miene, mit der man Kunsterscheinungen gegenübertritt, in denen eine durchaus ernstzu nehmende, ehrliche Absicht zu ungewollt grotesker, herabsetzend komisch entgleister Verwirklichung gelangt. Auf den Gesichtern bricht dann das mühsam verhaltene und durch allerlei Vernunftgründe immer und immer wieder gedämpfte Lächeln — wie ein lange zurückgedrängter Husten — gleichsam über sich selbst erzürnt, aber schließlich desto unwiderstehlicher hervor. Ja, man ärgert sich über die eigene Undiszipliniertheit: »Benimm dich, Freund, bleibe sachlich und halte dich an die doch löblich erörterungswerte intentionelle Seite der Angelegenheit! Der Mann da gebärdet sich zwar possierlich genug, aber er meint es gut, und was er meint, ist sogar tatsächlich eine Meinung. Allerdings: wie er sie hervorbringt, das strotzt von verschnörkelten Übertreibungen, polemischen Unterstreichungen und einer die vermutliche Agressivität des Gegners bereits vorwegnehmenden, rauhbeinigen Demonstrationsgier. Schau nur, was er da schon wieder anstellt. Haha!« Und da lacht man auch schon wieder ... Es ist auch bißchen toll! Eine Anfangsstelle, zum Beispiel: Flöten, Blech, Celesta, eine Hälfte des Schlagzeugs und das Solo-Klavier spielen im Sechsachtel-Takt; Klarinetten, die andere Hälfte des Schlagwerks und das zweite Orchester-Klavier setzen ihren Fünfachtel-Takt dagegen; das erste Orchester-Klavier tritt mit zwei Vierteln, Fagott mit sieben Vierteln hinzu, während der Streichkörper einen ganz freien Rhythmus verfolgt. Zu dieser nicht unerheblichen Mannigfaltigkeit herrscht obendrein noch das Prinzip der gleichwertigen Achtel, so daß die Takte, jeweils der absoluten Summe ihrer Achtel-Einheiten entsprechend, ganz verschieden lang geraten, die Taktstriche demgemäß zu ornamental durchbrochenen Verzierungen werden und nur bei gewissen Zäsuren in einer vertikalen Gradlinie zusammenlaufen. Die Möglichkeit eines taktierenden Dirigierens ist hierdurch aufgehoben, nachdem solche unterschiedliche Rhythmen in ihrer differenzierten Verteilung durch keine Niederschläge markiert werden können. Polyrhythmik! Ja, die Formidee der Polyrhythmik wird hier einem als wild überhitzte Doktrin entgegengeschleudert. Ebenso auch die Formidee der Polytonalität! Denn die einzelnen Stimmen beharren mit zähester Folgerichtigkeit auf ihrer eigenen, höchst selbständigen Ausgestaltung und kümmern sich weder motivisch, noch von irgendeinem horizontalen oder vertikalen Stilprinzip aus erkennbar um einander: sie versagen einander die melodisch-harmonische Bezugnahme ebenso konfus radikal, wie sie rhythmisch beziehungslos aneinander vorbeistreifen ... Eine nur als Amerikanertum zu bezeichnende Großzügigkeit der Rücksichtslosigkeit liegt in solch unästhetisch handgreiflicher Ausdeutung musikalisch-mystischer Stilgesetze; ein Wolkenkratzertum feiert hier seine Orgien. Kein menschliches Ohr, das diese ohne innere Notwendigkeit vereinten, ohne irgendein

erkenntliches System und nur mit dem Mut des Mutwillens zusammengewürfelten Stimmen voneinander abheben und unterscheiden könnte! Es ist eine Art von chromatischer Gamelân-Musik, in der schließlich alles zu einer Lokalfarbe verschwimmt. Aber selbst diese Ähnlichkeit ist wiederum nur zufällig, weil das Gamelân-Orchester seinen Gleichklang durch entsprechend angelegte, komponentenhaft entworfene Stimmen erreicht, während bei Ives alles anspruchsvoll herausplatzt und eigentlich von Stimme zu Stimme dominieren möchte. Die freiwillige Unterordnung des jawanischen Tongewebes wird hier zur Unfreiwilligkeit: diese im Grunde ganz romantisch charakterisierten Ausdrucksfiguren einer theosophischen Bekenntnismusik sind nicht danach zugeschnitten, um gutwillig und vorbedacht in einer höheren Einheit aufzugehen ... Wolkenkratzertum! Noch scheint der Amerikaner nicht so weit zu sein, um das Herauskehren eines geistigen Prinzips vom materiellen Massenaufgebot trennen zu können, noch glaubt er zu abstrahieren, wenn er eigentlich nur das Konkrete häuft. Deutlichkeit wird ihm vorläufig noch zu bloß quantitativem Begriff und die Unendlichkeit zu einer ungeheuer gesteigerten Endlichkeit.

Alexander Jemnitz

ARMIN KNAB: *Klaviersonate E-dur.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Werke wie das vorliegende sind eigentlich nur innerhalb der Reihe ins Auge zu fassen, der sie nach einem bestimmten Plane, in diesem Falle der Bereitstellung von Literatur nach ganz bestimmten pädagogischen Voraussetzungen von einem geschlossenen Musikantenkreise, sich einordnen. Da erfüllt diese Sonate in ihrer ursprünglich-unbeschwerten Musizierfreudigkeit, die sich mit unwillkürlich eingestreuten satztechnischen Komplikationen eint, den gedachten Zweck vollkommen. *Hans Kuznitzky*

WYDAWNICTWO DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ. (Neudrucke alter polnischer Musik) Heft 1 und 2. Verlag: Gebethner & Wolff, Warschau.

Auch in Polen regt sich die musikgeschichtliche Forschung, in der Hauptsache natürlich mit dem Ziel, die Vergangenheit der polnischen Musik zu erkunden. In Warschau hat sich eine »Gesellschaft der Freunde alter Musik« gebildet, unter deren Ägide Werke polnischer Komponisten aus früheren Jahrhunderten der Öffentlichkeit im Neudruck zum ersten Male dargeboten werden. Die zwei ersten Hefte liegen vor, herausgegeben von *Dr. Adolf Chybinski*, Professor der Musikwissenschaft an der Universität Lemberg. Das erste Heft enthält eine »*Sonata a due violini e basso pro organo*« von *Stanyslaw Sylwester Szarzinski*, einem polnischen Benediktinermönch, der gegen 1700 lebte. Die im Warschauer Staatsarchiv aufbewahrte Komposition schließt sich im Stil eng an die italienischen Muster der Zeit an, die Duo-Sonaten der Jahre noch vor 1700, unmittelbar vor den Corelli, Vivaldi, die einen schon fortgeschritteneren Typ repräsentieren. Szarzinskis Stück ist eine Sonata da chiesa älteren Typs, würdevoll, ernst, volltönend und mit gediegener Satztechnik geschrieben. Das zweite Heft bringt ein »*Deus in nomine tuo*« für Baß-Solo, mit Begleitung eines Concerto a 4, bestehend aus 2 Violinen, Fagott oder Violoncello, Orgel, ein Werk des *Marcin Mielczewski* (gestorben 1651), der zu den angesehensten polnischen Meistern des 17. Jahrhunderts gehört. Er war Mitglied der königlichen Kapelle und Kapellmeister des Kardinals Karl Ferdinand in Warschau. Das vorliegende Concerto stammt aus einem in Berlin 1659 von J. Havemann herausgegebenen Sammelwerk, das Kompositionen von Monteverdi, Allessandro Grandi, Francesco Capella und anderen enthält. Das breit aufgerollte Stück ist in jenem Stil geschrieben, den wir aus Heinrich Schützens Geistlichen Konzerten kennen. Vornehm in der Haltung, kirchlich im Wesen, hat das Stück künstlerische Qualitäten, die einen Neudruck rechtfertigen. Die Generalbaßstimme zu beiden Heften ist von K. Sikorski gewandt und sachkundig ausgesetzt, die Streicherstimmen sind von T. Ochlewski sorgfältig bezeichnet, so daß die Neuausgaben den Vorzug besitzen, sofort zum praktischen Vortrag bereit zu sein. Eine würdige äußere Ausstattung, guter Druck ist diesen Denkmälern der polnischen Tonkunst nachzurühmen, von denen eine neue Reihe schon angekündigt ist. *Hugo Leichtentritt*

* MUSIKERZIEHUNG *

NEUZEITLICHE MUSIK ALS GRUNDLAGE EINER MUSIKERZIEHUNG

Man könnte den Weg über das Experiment nehmen; im Privatmusikunterricht mit einigen Schülern, in der Schule mit einer Klasse nicht nur im Technischen, sondern auch im Stofflichen (also auch im Geistigen) allen Unterricht ausschließlich mit neuzeitlicher Musik in Verbindung setzen. Geschicktes Experimentieren, scharfer Blick für die Ergebnisse, Sicherheit und Aufrichtigkeit des Urteils würden über Möglichkeiten und Zweckmäßigkeit Aufschluß geben. Anderseits sind Bedenken gegen den von keiner durchdachten Theorie gestützten Versuch berechtigt: Es dürfte nicht notwendig sein, für den Sonderfall eine neue Theorie aufzustellen. Es käme darauf an, zu untersuchen, ob eine ausschließlich an neuzeitliche Musik gebundene musikalische Erziehung Grundgesetze einer Erziehung zur Kunst im allgemeinen zu erfüllen vermag.

1. Frage: Sind die von neuzeitlicher Musik dargebotenen kunsterzieherischen Mittel geeignet und ausreichend, den synthetischen Aufgaben der Kulturpädagogik gerecht zu werden? Wenn in unserer Zeit von einer Einheit der Kultur kaum etwas zu spüren ist, wenn sich kulturbildende Elemente im leidenschaftlichen Positionskampf entgegentreten, so wird man doch an dem Ideal einer Kultureinheit festhalten. Durchgezüchtete Typen auf kulturellem Sondergebiet entwickeln sich da und dort von selbst. Zum Kulturmenschen zu erziehen, wird Ziel einer aufs Ganze gerichteten Pädagogik bleiben. Daß Musik, ganz allgemein, dieser Pädagogik nicht nur dient, sondern als ihr Mittelpunkt aufgefaßt werden kann, ist eine alte Erkenntnis. Wenn man bei der musikalischen Erziehung traditionsgemäß Musik früherer Jahrhunderte verwendet, so liegt das an der Problemlosigkeit dieser Kunst. Die Entscheidung über Sinn und Wert ist gefallen, der Ausscheidungsprozeß hat stattgefunden. Lehrer und Lernende greifen nach sicherem Besitz. Je mehr man aber Beruf und Begabung in sich fühlt, an der Kulturgestaltung der Gegenwart mitzuarbeiten, um so drängender wird das Fragen nach der Bedeutung des Altgutes für den in die Neuzeit hineinwachsenden Menschen. Man spricht mit Recht von ewigen Schönheiten. Sie gehören auch zu *unserer* Kultur. Und eben weil sie ewig sind, wird auch der Lernende, der sich im Werdeprozeß an das Gegenwärtige hält, zu ihnen gelangen. Ein großer Teil von dem, was auf den Musikmarkt geschickt wird, ist als Material für die Erziehung untauglich. Weniger des Inhalts als der Form wegen. Viele Komponisten sind auf der Suche nach jugendtümlichen Stoffen glücklich. Man geht vom Volksliede aus, knüpft ans Spiel, an Vorgänge aus dem Kinderleben an, aber man kompliziert die Form in artistischer Manier. Umfangreiche Beobachtungen im Schulmusikunterricht haben gezeigt, daß es 10 bis 12 jährigen Kindern ganz gleich ist, ob die Musik tonal, polytonal, atonal, homophon oder polyphon ist. Sie fassen Melodien mit tonleiterfremden Schritten und Sprüngen bei einiger Übung ganz leicht auf, wenn nur diese Melodien übersichtlich gegliedert und rhythmisch prägnant sind. Zusammenklänge mit Reibungen, die in älterer Musik nicht vorkommen, stören sie gar nicht. Es muß sich nur um eine Satzweise von innerer Gesetzmäßigkeit handeln. Stücke, die diesen Anforderungen genügen, gibt's genug. Wenn Kinder solche Stücke hören und selber spielen, stehen sie naiv, absichtslos im musikalischen Zeitgeschehen. Dieses Musizieren wird mit dem Spiel, mit Zeichnen und Malen, mit Beobachten und Tun in Verbindung gebracht. Es ist Material der Gesamtbildung; also durchaus geeignet, kulturpädagogischen Absichten zu dienen. Ist der Schüler älter geworden, drängt es ihn, zum Verständnis des Formalen zu kommen, Wesentliches zu begreifen, so läßt sich das Verlangen mit Hilfe neuzeitlicher Werke durchaus befriedigen. Ist es wirklich so, daß man nur durch Erläuterung des Periodenbaues, der Kadenz Tonika, Dominante, Tonika zur formalen musikalischen Bildung kommt? Die Gesetzmäßigkeit einer Melodie von Hindemith oder Schönberg zu erkennen, die Beziehung zweier oder mehrerer Stimmen in einem modernen Werk ist im analytischen Verfahren genau so deutlich zu machen, wie der Bau einer Periode, wie die Akkordik oder wie die Polyphonie des Barock. Der Deutschlehrer wird bei der Betrachtung eines modernen Dramas auch nicht von Lessings »Laokoon« ausgehen. Neuzeitliche Bilder und Architekturen werden auf die ihnen innewohnenden formalen Werte nicht nach Maß-

gabe älterer Form- und Konstruktionsprinzipien untersucht. Im Formensinn ist die Moderne zeitlogisch, kulturbedingt.

2. Die Fragen der Teilgebiete. Es wird der neuzeitlichen Kunst vorgeworfen, daß sie überindividualisiert sei. Dieser Grund wird als Ursache der Flucht vieler junger Menschen zur Gemeinschaftskunst früherer Jahrhunderte angesehen. Von der Ansicht ausgehend, daß Kunst ein soziales Phänomen sei wie Wissenschaft und Religion, löste sich das Empfinden vom Individualistischen. Unsere neuzeitlichen Komponisten traten zumeist mit Werken auf den Plan, in denen sich die Persönlichkeit mit Allgemeingültigem propagierend auseinandersetzte. Eigenbewußtsein und Eigenwert demonstrierten sich. Aber die Besten waren sich doch über den Sinn der Verwertbarkeit ihrer Musik klar. Sie suchten die Gemeinschaft, sie schrieben für die Gemeinschaft. In Vereinigungen, wo ihre Musik gehört, gesungen und gespielt wird, schlossen sich junge Menschen zusammen. Die neue Musik erfüllte auch ihre gesellschaftliche Aufgabe. Wie weit sie dieser Aufgabe nahekommt, kann man in Chören, Instrumentalvereinigungen und Schulorchestern nachprüfen.

Der Kulturmensch bedarf der ästhetischen Erziehung. Schönheitsideale, einmal im Menschen verankert, sind kaum umzustoßen. Deshalb sind ja so viele nicht imstande, das Ästhetische im Neuen zu erfassen. Müßte das nicht ein Grund sein, gerade unbefangene Jugend zum Schönheitsbegriff schaffender Zeitgenossen hinzuführen? Es wird sie nicht unfähig machen, andere Schönheitsideale zu begreifen. Die Erscheinungen der Gegenwart sind so mannigfaltig, daß die Beschäftigung mit ihnen zu einer Elastizität des ästhetischen Gefühls führt, die wir für das Verständnis der Gegenwartskultur geradezu notwendig haben. Wir alle wissen, daß wir die Kinder zum Kunstgestalten erziehen müssen. Erlebnis und Ausdruck gehören aufs engste zusammen. Wie das Kind gestaltet, das hängt im hohen Maße mit den Eindrücken zusammen, die das Kind empfängt. Von der lebendigen Gegenwart geleitet, wird sich das Kind auch als gegenwärtiger Mensch ausdrücken.

Vom Taktgefühl des Lehrers ist es abhängig, ob in dem Schüler mit der Teilnahme am Werdenden die Achtung vor dem Gewordenen wächst. Radikale Naturen taugen nicht für den Beruf des Erziehers. Es kam darauf an, die Gangbarkeit eines Weges zu prüfen, eines Weges, den unsere Jugend da und dort zu gehen wünscht. Bei der Wahl des Themas für Arbeitsgemeinschaften wird sehr häufig der Wille, mit der Gegenwart in nahe Verbindung zu kommen, deutlich. Da handelt es sich um ältere Schüler, mit denen die Behandlung des gewählten Themas mehr Schwierigkeiten technischer Art bereitet, als man von vornherein annimmt. In solchen Fällen drängt sich die Frage auf: ist es richtig, die musikalische Erziehung lediglich auf das Erlebnis älterer Musik zu stützen? Müßte man nicht vom Beginn der Erziehung an zu den Werten der neuen Zeit hinführen, um dann das Ererbte erwerben zu lassen? Auf Kompromissen wird vielfach aufgebaut. Manchem Erzieher ist ein Weg ohne Kompromisse lieber. Ziel ist ihm: Aufgehen in der Gesamtkultur. Für solche Erzieher sollte die Frage: »Kann neuzeitliche Musik Grundlage einer Musikerziehung sein?« zur Debatte gestellt werden. *Rudolf Bilke*

* RUNDFUNK *

28 deutsche Rundfunksender haben im Jahre 1929 insgesamt 85 000 Stunden lang Musik gesendet (neben 17 000 Stunden Literatur). Die »direkte« Musik der 28 größten deutschen Städte kann für den gleichen Zeitabschnitt auf 21 000 Stunden veranschlagt werden. Zu dem Vierfachen des Zeitverbrauchs kommt beim Rundfunk natürlich noch das mindestens Hundertfache der Hörerzahl. Trotzdem sollte man die Gefahren der durch den Rundfunk verursachten Musikinflation nicht überschätzen. Schon jetzt wenden sich immer größere Scharen von der Rundfunkmusik ab; nicht weil sie Surrogatmusik ist und ewig bleiben wird, sondern weil die Programme nichts taugen. Immer dieselben Werke, immer dieselben Interpreten, wer hält das auf die Dauer aus?

*

In vielen großen Sendebezirken ertönt unablässig und immer heftiger der Schrei nach dem Fachmann. Man vergesse nicht, daß

z. B. die führenden politischen Persönlichkeiten in aller Welt oft von einem zum andern Ministerium übergehen und daß sie vordem Advokaten, Ärzte, Professoren oder Journalisten waren. Ihre Berater, die Staatssekretäre und Ministerialdirektoren, die müssen allerdings Fachleute mit hervorragenden Spezial-Kenntnissen und Fähigkeiten sein, sonst geht alles aus dem Leim. Man darf also beispielshalber die Leitung der Konzertabteilung einer großen Sendegesellschaft nicht einem Zahnarzt oder Kaufmann anvertrauen; aber der Intendant braucht durchaus nicht über die gleiche Literatur- und Personalkenntnis wie seine Fachberater zu verfügen.

*

Besondere Schwierigkeiten bereitet dem Rundfunk zur Zeit die Kapellmeisterfrage. Die künstlerische Spannkraft der Hausdirigenten läßt bei dem aufreibenden Schnellbetrieb erfahrungsgemäß sehr bald nach. Fast alle werden früher oder später langweilige Routiniers, sofern sie es nicht schon vorher waren. Ihre Tätigkeit bietet ihnen wenig Freude: Gerade dann, wenn sie sich besondere Mühe gegeben haben, ist die Übertragung oder der Empfang vielleicht schlecht. Und kein Beifall gibt ihnen neuen Ansporn. Auch das Orchester bedarf, wenn es nicht in handwerkliche Musikmacherei versinken soll, künstlerischer Anregung; durch neue Werke und durch neue Dirigenten, die mehr als Taktschläger sind. Was geschieht nun? Auf dem Programm erscheinen die Namen von gänzlich unbekannten Gastdirigenten. Während man Weingartner, Fried, Muck, Kunwald, Stiedry usw. für das gleiche Honorar hätte haben können.

*

Die Reichsrundfunkgesellschaft veranstaltete in Berlin zur Feier ihres fünfjährigen Bestehens ein Festkonzert mit dem Berliner Rundfunk-Orchester. (Nach zehnjährigem Bestehen wäre eine zum eigenen Ruhm veranstaltete Feier wohl immer noch früh genug gewesen.) Den bestellten Lorbeerkranz bildete ein »Festliches Vorspiel«, das der bisher unbekannte Komponist Paul Höffer auftragsgemäß komponiert hat. Ein flottes und vergnügliches, ganz unpathetisches Musikstückchen; insoweit nicht unsympathisch, aber doch allzu unbedeutend. Der Dirigent des Festkonzertes hätte natürlich Seidler-Winkler sein müssen, der fast vier Jahr lang als Mädchen für alles dem Berliner Rundfunk gedient hat. Man schob ihn jedoch beiseite und holte sich Herrn Scherchen, den musikalischen Leiter der Sendestelle Königsberg.

*

Ein paar Tage vorher gab es ein Konzert, das dem Andenken Tschaikowskijs gewidmet war. Programm: Die allbekannte 5. Sinfonie des russischen Meisters und Strawinskijs ebenso lange wie langweilige »Feenkuß«-Suite. Dazwischen plauderte Oskar Bie über Tschaikowskij. Er plaudert immer sehr nett. Allerdings ist er kein Spezialkenner der russischen Musik, und er erzählte auch nur einiges von dem, was in meiner Analyse der 5. Sinfonie steht. (Ohne den Autor zu nennen.)

*

Es ist unvorstellbar, wie die Spielpläne der Opernhäuser aussehen würden, wenn der Kassenerfolg gleichgültig wäre. Es ist ebenso unvorstellbar, welche Konzertprogramme wir haben würden, wenn sie keinen Einfluß auf den finanziellen Ertrag der Veranstaltungen hätten. Da bei den Sendegesellschaften feststeht, auf Wochen, Monate, vielleicht Jahre hinaus, welche Einnahmen sie haben werden, so ist es gleichermaßen unvorstellbar, warum sie nicht »fabelhaft« gute, sondern in der Regel »herzlich« schlechte Programme machen.

*

Zur Feier des 100. Geburtstages Carl Goldmarcks wurde »Die Königin von Saba« als Sendespiel aufgeführt. Bronsgeest hatte die Oper in unverständlicher Weise verstümmelt. Die Titelrolle war aus dem letzten Akt ganz herausgstrichen worden (!), und auch das prächtige Vorspiel fehlte. Dafür hörten wir einen einleitenden Vortrag von Rudolf Lothar, der leider sehr schwer zu verstehen war. (So gut Lothar schreibt, so schlecht spricht er.)

*

Es gibt zahllose Opern, die nicht bühnenwirksam sind, weil die Texte allzu große Schwächen haben. Viel herrliche Musik kommt deshalb nie zum Erklingen. Der Rundfunk braucht nun gewiß die Bühnenwirksamkeit nicht; die »undramatischen«, oratorienhaften Opern sind für ihn sogar besonders geeignet. Warum ist z. B. die einaktige Oper »Jolanthe« von Tschaikowskij noch nie im Rundfunk aufgeführt worden? Es fehlt den leitenden Persönlickkeiten nicht nur an zureichender

Kenntnis der Opern, die nicht zum festen Bestand der Opernhäuser gehören; es gibt auch noch ein anderes Hemmnis: Wenn die Solisten neue Rollen lernen sollen, so brauchen sie Zeit, und eine einzige Verständigungsprobe, wie etwa beim »Troubadour«, genügt dann auch nicht. So ein wenig bekanntes oder gar völlig unbekanntes Werk macht also eine Menge Arbeit und verursacht obendrein erhöhte Kosten. Außerdem stehen den kleinen Sendestellen die erforderlichen Kräfte oft gar nicht zur Verfügung. Aber in Berlin kann man alles haben. Hier gibt es keine Entschuldigung für den Mangel an Initiative und künstlerischem Ehrgeiz, unter dem das Opern-Repertoire leidet.

*

Mit dem Berliner Operetten-Spielplan darf man zufrieden sein. Eine sehr unterhaltsame Aufführung der Offenbachschen »Großherzogin von Gerolstein« verdient hervorgehoben zu werden. Die Neubearbeitung des Textes durch Karl Kraus ist vortrefflich. (Wenn man auch ein paar politische Anspielungen gern vermißt hätte.) Und die Musik klingt genau so frisch, genau so schmissig wie vor 60 Jahren. (Was wird, nach abermals 60 Jahren, von unseren heutigen Operetten noch aufführungsfähig sein?)

*

Als »Sprecher« möchte man neben den Männerstimmen von Zeit zu Zeit auch eine Frauenstimme hören. Ein sonorer Alt kommt heute mindestens ebenso klar durch wie ein kräftiger Baß oder ein schmetternder Tenor. Außerdem findet eine Frau leichter den Kontakt mit den Hörern. Bei den Herren gibt es eigentlich nur zwei Kategorien: Die einen kommen sich sehr wichtig vor, und den andern wächst die Ansagerei schon längst zum Halse heraus. Eine intelligente Ansagerin versteht, im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen, ihre Eitelkeit oder Gleichgültigkeit geschickt zu verbergen; sie wird auch immer ein bißchen inneren Anteil an dem nehmen, was sie ansagt; und wenige Sekunden würden ihr genügen, um z. B. einen Nachruf auf Cosima Wagner oder Maria Orska von den unmittelbar nachfolgenden Aprilscherzen oder Tanzstücken zeitlich und seelisch zu distanzieren.

*

Der Programmrat der deutschen Rundfunkgesellschaften hat seine 1929 begonnene Reihe »großer« (für alle Sender bestimmter) Kompositionsaufträge beendet. Die von ihm auserwählten Komponisten waren: Braunfels, Butting, Hans Ebert, Graener, Groß, Matthias Hauer, Künnecke, Hermann Reutter, Siegfried Scheffler, Schreker, Karl Sczuka, Spoliansky, Toch, Waltershausen und Weill. Sechs Kompositionen konnten als Parerga passabel erscheinen, aber sie erwiesen sich als gar nicht rundfunkgemäß; die übrigen neun nahmen zwar ein bißchen Rücksicht auf die technischen Möglichkeiten des Rundfunks, nicht die mindeste jedoch auf die Bedürfnisse und Wünsche des Durchschnittshörers.

*

Die meisten Uraufführungen von »Rundfunkmusik« hatten bisher einen geradezu katastrophalen Mißerfolg. Aber das macht nichts. Der Rundfunk ist bekanntlich »unabhängig«.

Richard H. Stein

* MECHANISCHE MUSIK *

NEUE SCHALLPLATTEN

Columbia

bezeugt mit Puccinis *Tosca*, daß der beim »Barbier von Sevilla« nicht bis zum Ziel beschrittene Weg (siehe Heft 8, Seite 643) jetzt ganz durchgeführt wird; wir hören auf den Platten D 14594—14607 *das vollständige Werk*. Dirigent ist wieder L. Molajoli; die Tosca singt Bianca Scacciati, ihr sekundieren die Herren Baccolini, Baracchi, Granda, Molinari, Tommaso und Venturini. Ein erlesenes Ensemble vorzüglicher, ja prachtvoller Stimmen, unter denen die Vertreter des Cavaradossi und des Scarpia als Stars zu werten sind. Auch dem Orchester und dem Chor darf man ein Lob buchen. Die Aufnahme, die wieder in England gemacht ist, umfaßt 14 Doppelplatten. Da jede Plattenseite 4 bis 4½ Minuten läuft, so dauert die Vorführung gut 120 Minuten, also zwei Stunden. Wenn das lästige Umdrehen und Abnehmen der gespielten Platten, die Auswechselung der Nadel und die so entstehenden

Zeitlücken nicht wären, so hätte man die Illusion einer geschlossenen Opernvorstellung im eigenen Heim. Vermag man sich dazu die Bühne mit Dekorationen und Beleuchtungseffekten, die Gestik und Mimik von kostümierten Darstellern vorzutäuschen, so würde sich das Bild zu einer Anschaulichkeit runden, die dem Phantasiebegabten annähernd das geben könnte, was der Rundfunk bei Opernübertragungen zu bieten fähig ist. Der Rundfunk aber spricht stärker an, denn er birgt ein Fluidum: den *eben* geformten Ton des Sängers, die *eben* vom Orchester gespielte Phrase, während der Platte das konservierte Geschehen entströmt, also etwas Gewesenes. (Was aber zugleich den Vorzug in sich schließt, daß man dieses Gewesene noch nach Jahren und Jahrzehnten zu einem Scheinleben erwecken kann.) Verschließt man sich jedoch der Illusion der Bühne, läßt man sich von dieser Lügnerin und Trügerin nicht umgarnen, hört man in seiner stillen Klause einzig auf das, was diese Tosca bietet, dann entschleiern sich dem kritisch Veranlagten — die Platte als Erzieherin! — die Eingeweide der Puccinischen Muse. Dann wird man gewahr, wieviel Ödland man durchwandern muß, wieviele einfallslose Strecken die Brücken bilden zu den Melismen, die als erfreuliche Stationen dieses Gewebes sich Geltung erobert haben. Man kann mit dem Finger auf die Lötstellen weisen, erkennt die Hilflosigkeit der Wiederholungen; unorganische Zwischenstücke fallen auf, nichtssagende Phrasen, die Verlegenheiten gleichen und nicht selten zu einem blassen Gestammel herabsinken, erwecken peinliche Gefühle. Allerdings machen sich diese Schäden fast nur beim orchestralen Kleid bemerkbar; sie verschwinden (scheinbar), sobald der Sänger den Mund öffnet. Dann stockt der Fluß nicht mehr. Der Italiener ist eben der Schöpfer der Gesangsoper, er stellt so gut wie alles auf das Vokale, und darum wird auch mit Recht die menschliche Stimme dem Aufnahmeapparat ganz nahe, oft allzu nahe gebracht: die Stimme dominiert und verhindert dadurch die Illusionierung des Theaters: dort steht der Sänger hinter dem Orchester, bei der Plattenaufnahme hat er die Musik im Rücken. Die Verschmelzung des vokalen Körpers mit dem instrumentalen Gewand, hier geht sie verloren. Mag dies bei italienischen Opern dem Sinn des musikdramatischen Geschehens nicht allzu stark zuwiderlaufen — ein deutsches Opernwerk wird durch diese Verschiebung der Verhältnisse so empfindlich leiden, daß man es schwer ertragen könnte. Was bleibt übrig von dieser Tosca? Die Leistungen der Sänger und einzig diese. Hat Puccini nur an die Stimmen gedacht, als er seine Oper schuf?

Homocord

J. G. Mrazek führt als Dirigent seine »Orientalischen Tänze« vor, die, nicht ganz frei von Monotonie im Melos (aber die gehört ja zur exotischen Musik), durch ihre farbige Instrumentation, ihre eigentümliche Rhythmik und manche andere kombinatorische Reize fesseln (4—9037). Die Violinistin Grete Eweler läßt sich in drei Stücken vernehmen: mit Klavierbegleitung in einem Nebenprodukt von P. Haslinde und dem Walzer op. 39, Nr. 15, von Brahms (4—3522), mit dem Hausorchester in Fr. Lehars »Wilden Rosen« (4—3502); *Arnold Földesy*, Meister des Violoncells, Virtuose in den Höhenlagen wie im Flageolett, bringt, von Felix Günther zu zaghaft begleitet, ein »Air« von J. Huré und ein schönes Kantabile von Cesar Cui (4—9052).

Electrola

Alfred Cortot, der Feinsinnigsten einer unter den heutigen Pianisten, erweist sein hohes Können von neuem an den Nokturnos in Es, op. 9, Nr. 2, und dem Walzer in gis-moll, op. 64, Nr. 2, von Chopin. Welcher Anschlag! Welche Zartheit! Welche bewundernswerte Schattierung im Ausdruck! (DB 1321.) Richard Crooks' Stimme entfaltet sich immer reicher; die Arie aus Donizettis Liebestrank (eine Unvergeßlichkeit für den, der sie einst aus Carusos Mund vernommen hat), mehr noch das »Donna e mobile« aus dem Rigoletto (EW 76) sind Leistungen, denen sich nur wenig Ebenbürtiges unter den Plattenaufnahmen zeitgenössischer Tenöre an die Seite stellen läßt. *Friedrich Schorr*, der uns bisher nur als Verkörperer der großen Gesangspartien aus Richard Wagners Bühnenwerken, zuletzt allerdings auch in Bachs Hoher Messe (siehe Heft 9, Seite 712) als einer der edelsten Vertreter des Baritonistengeschlechts begegnet ist, einmal als Liedersänger zu genießen, bieten die Platten E. J. 474 willkommenen Anlaß: das »Wanderlied« Schumanns und Schuberts »Am Meer« gehören in das Gebiet exklusiver Kunst.

Felix Roeper

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

WAS HAT MAN MIT DEM SCHÄDEL HAYDNS VOR?

Von *R. B.*

Im Jahre 1931 feiert die zivilisierte Welt die 200. Wiederkehr des Geburtstags Haydns. Unter den Plänen für die Zentenarfeier taucht die Absicht auf, daß der Schädel Haydns wieder eine Ortsänderung erfahren solle.

Haydns Leiche wurde am 1. Juni 1809 am Hundsturmer Friedhof in Wien bestattet. Der Sekretär des Fürsten Esterhazy und der Polizeibeamte Peter, beide begeisterte Anhänger der Gallschen Kraniologie, eröffneten zwei Tage danach das Grab und nahmen den Kopf mit sich. Sie mazerierten ihn auf das sorgfältigste und bewahrten ihn in einem mit einer Lyra geschmückten Glaskästchen, in dem er sich heute noch befindet. 1820 ließ Fürst Esterhazy Haydns Überreste, bezeichnenderweise auf Anregung eines Engländers, des Herzogs von Cambridge, enterdigen und in der Gruft der Bergkirche zu Eisenstadt beisetzen. Ein Marmordenkmal unter der Musikempore mahnt seither daran, daß hier einer der größten Meister der Töne ruht. Nicht so ruhig waren die Schicksale des Schädels. Peters Witwe übergab den Schädel Dr. Karl Haller, dieser wieder dem berühmten Anatomen Karl Freiherrn von Rokitansky, der ihn in seiner Wohnung bewahrte. Rokitanskys Nachfolger, Heschl, reklamierte den Schädel für das pathologisch-anatomische Institut, den ihm die Erben auch ausfolgten. Heschls Nachfolger, Kundrat, war dagegen der Ansicht, daß der Schädel doch den Erben Rokitanskys gehöre. Die vier Söhne, Hans, Karl, Viktor, Prokop, zwei Sänger, zwei Ärzte, übermittelten die Reliquie an die von Peter gedachte Stelle, die Gesellschaft der Musikfreunde, in deren Museum sie sich seit 1895 befindet. Im Jahre 1908 wurde im Gemeinderat der Stadt Wien der Antrag gestellt, Joseph Haydn in einem Ehrengrabe des Wiener Zentralfriedhofes neben Beethoven und Schubert zu bestatten, jedoch Fürst Esterhazy versagte die Einwilligung. Mittlerweile taucht wiederum der Plan auf, den Schädel nach Eisenstadt zu bringen.

(Weser-Zeitung, Bremen)

ABENTEUER UM GLUCK UND MOZART

Zwei Librettisten-Schicksale

Von *Anton Mayer*

... Von anderer, aber nicht weniger interessanter Art war *Lorenzo da Ponte*, der Dichter des »Don Giovanni«, »Figaro« und »Cosi fan tutte«. Sein Vater war ein jüdischer Schuster in Ceneda, einem Städtchen des venezianischen Gebiets; als dieser in zweiter Ehe eine Christin heiratete, ließ er sich und seine Söhne erster Ehe vom Bischof von Ceneda, dem Monsignor da Ponte, taufen und nahm, wie damals üblich, den Namen des die Zeremonie Zelebrierenden an. Der Bischof interessierte sich sehr für den begabten Knaben und ließ ihn die Lateinschule besuchen; der junge Lorenzo — wie er seit der Taufe hieß — zeichnete sich bald durch großen Fleiß und große Gelehrsamkeit aus, so daß er die Schule mit Glanz absolvieren und zur weiteren Ausbildung in ein geistliches Seminar eintreten konnte. Von dieser Lehranstalt ging er nach Venedig, der Vergnügungsstadt ganz Europas, die im 18. Jahrhundert etwa die Stellung einnahm, welche vor dem Kriege Monte Carlo innehatte; sie war berühmt und berüchtigt, ersehnt und gefürchtet. Da Ponte, jung und hübsch, und in der zu jener Zeit stets beliebten Soutane des Geistlichen, stürzte sich mit ausgebreiteten Armen in das brausende Leben der bunten und infolge des starken Verkehrs mit dem Orient doppelt anziehenden Stadt und hatte die gewagtesten Abenteuer auf den Gebieten des Hasards und der Liebe zu bestehen; in seinen viel später (1823) erschienenen Memoiren erzählt er von den Spielaffären, bei denen es nicht immer ganz ehrlich zuging, mit großem Freimut. Neben allem wilden Treiben vernachlässigte er indessen seine geistigen und vor allem seine dichterischen Qualitäten keineswegs; es zog ihn nach Wien, zur glänzenden italienischen Oper der Musikstadt an der Donau, welche seines Landsmannes Calzabigi dichterische Reformen bewundert hatte. Er wollte so etwas wie ein zweiter Metastasio werden; in der Tat gelang es ihm schon nach kurzer Zeit seines Aufenthaltes in Wien eine dominierende Stellung als Librettist im literarisch-musikalischen Getriebe und im wirren Netz der von italienischer und deutscher, adliger und bürgerlicher, künstlerischer und schauspielerischer Seite gesponnenen Intrigen zu erringen. *(Breslauer Zeitung)*

DIE EIGENTÜMLICHKEITEN DES CHOPINSCHEN KLAVIERSTILS

gesehen an seinen Nocturnes

Von *Albert Schneider*

... Kein Komponist seiner Zeit verlangt vom Ausführenden eine solche Unabhängigkeit und

gleichmäßige Ausbildung beider Hände wie gerade Chopin. Das hat seinen Grund in der fast polyphonen Schreibweise des Meisters; es ist seine Eigentümlichkeit, Stimmen, allerdings harmonisch gebunden, nebeneinander herlaufen zu lassen: mehrstimmig zu schreiben. Auch diese Eigenart findet sich in sämtlichen Nocturnes wieder. Aus diesem Merkmal ergibt sich zwangsläufig eine Polyrhythmik, die einer vorwiegend homophon schreibenden Zeit, wie dem vorigen Jahrhundert, im Grunde fremd war; wegen dieser Schreibweise heben sich sicherlich die Chopinschen Kompositionen von denen seiner Zeitgenossen in solch auffallender Weise ab. Im Gegensatz hierzu steht Chopin im formalen Sinne vollständig auf dem Boden seiner Zeit. Was er schreibt, wird Liedtypus, wie das aus allen Nocturnes klar ersichtlich ist. *(Berliner Lokal-Anzeiger)*

LITERARISCHES VON GROSSEN MUSIKERN

Von *Max Steinitzer*

Meyerbeer wurde seinen Textdichtern durch vielfaches Hineinreden ebenso unausstehlich als künstlerisch unheilvoll. Kaum ein einziges seiner Werke blieb vor großem Schaden dadurch bewahrt, und bei einigen wurde das unentwirrbare Durcheinander dieses Zusammen- und Auseinanderarbeitens durch eine gewaltsame »praktische« Schlußredaktion für alle Zeiten festgelegt. So beim ersten und letzten seiner bleibenden Werke: »Robert dem Teufel« und »Afrikanerin«. Bei *Verdi* bedeutet die Psychologie der Verfeinerung und Differenzierung seines literarischen Geschmackes und Verständnisses ein Kapitel für sich, das von allergrößtem Interesse wäre. Auch bei *Richard Strauß* ist die Frage merkwürdig kompliziert. Aus dem Briefwechsel mit seinem Textdichter Hofmannsthal erkennt man unschwer, wie der Tonsetzer, der doch den Blick seines weiteren Kollegenkreises für zeitgenössische Lyrik und Dramatik eigentlich erst erhellt hatte, zuweilen unter den hochgeschwungenen Bogen verfehlter Gesamtanlage wegsieht und das geistvolle Auge auf verbesserungsfähige kleinere Textbuch - Angelegenheiten richtet. Das idealste und jedenfalls bequemste Verhältnis zu seinem Literaten hatte *Johann Strauß* in seinem Favoritwerk, dem »Zigeunerbaron«. Er komponierte nach der Logik seines musikalischen Herzens ganze große Szenen ohne Text in dem sicheren Bewußtsein, der musikverständige prächtige Librettist würde einen solchen hernach noch anstandslos unterlegen. Gott schenke doch jedem Melodienkrösus einen solchen Mitarbeiter!

(Leipziger Neueste Nachrichten)

AUS DEM UNVERÖFFENTLICHTEN BRIEFWECHSEL ZWISCHEN LISZT UND FERDINAND HILLER

Liszt und Hiller verbrachten den Winter 1837/38 in *Mailand*. Ein Abbé, der später als Revolutionär erschossen wurde, führte sie in die Sprache Dantes ein. Halbe Nächte lang spielten sie mit ihm die unschuldigsten Partien auf dem Dambrett.

Es war eine bewegte Stagione. Rossini gab große musikalische Abende, an denen er Kompositionen des jungen Hiller aufführte. Liszt versetzte die Mailänder Gesellschaft in die unendlichste Aufregung. Er begann damals, sich Motive zur Improvisation geben zu lassen. Man legte sie geschrieben und gefaltet in eine große Vase. Was wurde da alles herausgezogen: Dante — Tasso — Der Dom von Mailand — eine letzte Liebe — das Tollste und das Dümmste. Gräfin *d'Agoult*, die Gefährtin Liszts, war in Como, ihrer Niederkunft entgegensehend. Sie gebar ein Töchterchen — die spätere *Cosima Wagner*. Hiller schreibt seiner Mutter: »Ich bin gestern Abend von Como zurückgekommen, wo ich eine Woche bei Liszt und seiner Gefährtin verbracht habe. Die Gräfin, noch ein wenig schwach, ist sehr glücklich über ihre Mutterschaft. Sie hat ein Töchterchen geboren. Wir haben uns nach vielen Debatten auf den Namen Cosima geeinigt. Liszt hat sehr gewonnen, ist viel ruhiger geworden, erfüllt von dem Glück seiner Liebe ist er überzeugt, daß es kein schöneres Los gibt als das seine.«

Unterdessen hatte Hiller seine erste Oper, »*Romilda*«, Dramma lyrico, beendigt, und zwar sollte sie, dank der mächtigen Befürwortung Rossinis, in der Scala in Mailand aufgeführt werden. Es war etwas noch nie Dagewesenes, daß ein deutscher Komponist es erreichte, daß sein Erstlingswerk von der weltberühmten Stätte angenommen wurde. Intrigen aller Art arbeiteten dem entgegen, und da es nicht gelang, die Aufführung zu verhindern, wurde die Niederlage mit Pfeifen und Johlen besiegelt. Gräfin d'Agoult, deren Beziehungen zu Hiller zu einer großen Freundschaft geworden und die für Liszt die Korrespondenz übernahm, hatte ihm einen herzlich teilnehmenden Brief geschrieben, den Liszt ergänzt:

Pisa, 25. Januar 1839

Heute, mein lieber Hiller, will ich mich auch einmal in die Korrespondenz mischen. Du kannst nicht einen Augenblick an der aufrichtigen Teilnahme zweifeln, die ich für alles habe, was Dich betrifft — aber das ist kein Grund, es Dir nie zu sagen. Dein Mißerfolg in Mailand hat mir das Blut kochen gemacht. Wenn ich dort gewesen wäre, hätte ich wahrscheinlich einen schlimmeren Skandal gemacht, als der frühere in Mailand war. Marie (d'Agoult) spricht Dir von Deutschland, und meine Meinung wäre, und meine alte Freundschaft gibt mir das Recht, es Dir zu sagen, geh nach Triest. Es ist die Stadt, wo Du, glaube ich, die meisten Chancen haben würdest, wenn Du es so einrichtest, Dein Werk zur Zeit des »Cartello« (Zeitpunkt des größten Fremdenverkehrs) zu geben. Du findest dort gute Sänger und ein unparteiisches Publikum. Ein erster Erfolg in Triest wird übrigens ein guter Präzedenzfall für die anderen italienischen Städte sein. Wie Du, finde ich, daß es für Dich Ehrenpflicht ist, Italien nicht zu verlassen ohne einen großen Erfolg; der Mißerfolg in Mailand befestigt mich noch in meiner Meinung. Hättest Du nicht Lust, zu uns nach Rom zu kommen? Wir gehen bis nach Ostern hin und von dort nach Neapel, wo wir 3—4 Monate bleiben. Gib mir recht oft Nachricht und, was noch viel besser wäre, komme zu uns. Ich habe seit Mailand nichts getan, als Konzerte gegeben und Transkriptionen von Schubertschen Liedern gemacht. Apropos, kannst Du Dich noch auf den Titel der Lieder besinnen, von denen Du mir sagtest, daß sie sich für Klavier eignen, dann schreibe sie mir in deinem nächsten Brief an Marie, als Postscriptum. Es scheint, daß meine Tanskriptionen wirklich Erfolg haben, denn sie werden viel verlangt. Adieu, mein lieber Hiller, schreibe uns bald und zähle auf unsere aufrichtigste und treueste Ergebenheit. Franz Liszt

(Münchener Neueste Nachrichten)

AUS ROBERT SCHUMANNS LIEBESTAGEN

Mit unbekannten Briefen an Josef Fischel

Von *Paul Lindenberg*

Claras Vater haßte Schumann, er suchte zwischen den Liebenden eine Entfremdung herbeizuführen durch fast erzwungene Gastspielreisen mit der Tochter, deren hohe Einnahmen ihm sehr willkommen waren, während der um zehn Jahre ältere Schumann ihr kaum eine sorgenfreie Zukunft bieten konnte. Damals faßte Schumann den Plan, sich dauernd in Wien niederzulassen, dort bessere Lebensbedingungen für sich erhoffend und dadurch die ersehnte Vereinigung mit der Geliebten. Freund Fischel weihte er in diese ganz geheimen Pläne ein und bittet ihn in einem Brief vom 15. August 1883 um Hilfe bei der bevorstehenden Übersiedlung: »Erschrecken Sie nicht, wenn schon in acht Wochen jemand an Ihre Tür klopft, mein Doppelgänger, ich selbst nämlich, noch mehr: wenn er Ihnen sagt, daß er die nächsten Jahre, wahrscheinlich für immer, in Wien zubringen wird. Alles dieses teile ich Ihnen aber im innigsten Vertrauen mit und mit der Bitte, gegen jedermann (namentlich gegen wen aus Leipzig) davon noch still zu schweigen. Die Gründe, die mich nach Wien bringen, sind im Grunde freundlicher Art; eigene Verhältnisse sind es, die mir gebieten, meinen Aufenthalt in einer größeren Stadt als Leipzig aufzuschlagen. Mündlich hierüber mehr, was ich dem Papier nicht anvertrauen mag. Es ist entschieden, daß ich spätestens Mitte Oktober in Wien sein muß. »Und die Zeitung?« werden Sie sagen. Die lasse ich natürlich nicht, vom Januar an soll sie in Wien gedruckt werden.« Und er bittet nun den Freund, ihm behilflich zu sein, die Konzession zu erhalten, damit die erste Nummer der »Neuen Zeitschrift für Musik« schon Mitte Dezember von Wien aus verschickt werden kann. Dann fährt er fort: »Sollte ich Ihnen übrigens sagen, wie manches Schöne ich mir von der Zukunft erwarte, wie die Zeitschrift dadurch großartiger, einflußreicher werden, eine Vermittlung zwischen Nord und Süd herstellen soll, so müßte ich neue Bogen anfangen, nämlich herunterschreiben. Sie sind der einzige, den ich in Wien habe, den ich als so verständig wie tüchtig und bescheiden kennengelernt. Werden Sie sich auch in mir nicht täuschen? Werden Sie mir freundlich gesinnt bleiben? Hoffen Sie nicht manches Schöne von der Zukunft, die uns gewiß nicht trügen wird? So schließe ich denn, mehr als je erregt und mit dankbarstem Herzen. Nehmen Sie sich meiner an; mein Lebensglück hängt mit daran; ich bin nicht mehr allein. Dies alles für Sie allein.«

Die auf Wien gesetzten Hoffnungen erfüllten sich nicht. Und immer größer wurde die Kluft zwischen Claras Vater und Schu-

mann. Beide Teile nahmen die Gerichte in Anspruch. Unterm 5. September 1839 schreibt Schumann an seinen Wiener Vertrauten: »Was mein Sinnen und Denken am meisten in Anspruch nimmt, wissen Sie. Was ich schon lange vorher geahnt und gefürchtet, ist eingetroffen. Wir haben das Gesetz um Schutz anflehen müssen. Cl(ara) ist bereits von P(aris) zurück und die Sache in vollem Gang. Bis spätestens Weihnachten, denk' ich, sind wir vereint. Dann wird wohl wieder Friede und Heiterkeit in mich kommen. Dies alles teile ich nur Ihnen mit.« Und an einer anderen Stelle des Briefes heißt es: »Es wäre doch zu schmerzlich für Cl., wenn sie auch dieses (den Flügel) lassen müßte, nachdem ihr V(ater) auch alles, was sie sich verdient, streitig machen will. Denken Sie, welche Gemeinheit.«

Das Gericht stellte sich auf Seite Schumanns, dem inmitten dieser aufreibenden Kämpfe eine große Befriedigung und Ehre zuteil wurde: die Ernennung zum Ehrendoktor der Universität Jena. Endlich erteilte das Gericht die Erlaubnis zur Ehe; am 12. September 1840 vereinten sich die Liebenden in Leipzig zu steter Verbindung, die nur der Tod scheiden sollte. *(Neues Wiener Journal)*

UNBEKANNTES VON JOHANNES BRAHMS

Reliquien und Briefe aus seinem Nachlaß

Von *Richard Smekal*

Der seltene Fall, daß eine geschlossene Sammlung, die aus dem Nachlaß eines berühmten Mannes stammt, erst Jahrzehnte nach seinem Tode aus einer Versenkung gehoben wird und auf dem Markt des Kunstantiquariats erscheint, ereignet sich wieder. Von Johannes Brahms wurden (bei V. A. Heck in Wien) so bedeutende Reliquien und Dokumente ausgeboten, daß man diesen Schatz, der mit der Persönlichkeit des großen Musikers auf das innigste verknüpft ist, mit vieler Freude betrachtet. Der ganze Brahms steckt in diesen Briefen, die noch unveröffentlicht sind, aber auch in den vielen Schreiben an ihn, in seinen Musikmanuskripten und in mancherlei Gebrauchsgegenständen, die ebenfalls aus dem Nachlaß stammen.

Besonders interessant ist aber eine größere Anzahl von Briefen des Meisters, die nur zum geringen Teil veröffentlicht sind. Mehr als zwei Dutzend Schreiben sind an *Hans von Bülow* gerichtet, den Baron und Intendanten, wie er auf der Adresse genannt wird. Die Briefe zeigen die freundschaftlichste Gesinnung; manchmal schlägt Brahms einen herzlich-heiteren Ton an. Ein Brief aus Amsterdam vom Januar 1882 beginnt: »In Concert-Eile und Toilette sag ich Dir den besten Dank für Deinen Brief, der ordentlich leuchtet und strahlt von mutigster, fröhlichster Laune.« Über die Unterschiede im Temperament der Freunde gibt Brahms folgende Erklärung: »Dies alles aber bringt mich darauf, daß ich mich als Mensch die Zeit über nicht verändert habe. Du stichelst auf meine »Schnuggigkeit« allem Öffentlichen gegenüber. Sie hatte nicht nötig sich auszubilden, sie war immer dieselbe. Ich kann nicht verlangen, daß Du sie eigentlich begreifst — denn sonst hätten wir Dich eben nicht, den höchstnötigen Hans von Bülow. Aber daß sie ihre schönen Grenzen hat, das müßtest Du daraus sehen oder ahnen, daß ich, der ich keinerlei Tagebuch führe, das Erwähnte im Gedächnis meines Herzens wohl bewahrt habe. Ich war alle Zeit ein Mensch fürs Kloster — es gibt nur nicht die passende Sorte!« In einem anderen Brief bekennt Brahms selbst seine Unhöflichkeit: »Die Frankfurter sind so artig mir gegenüber, daß ich mich wohl ärgern muß, so unüberlegt und rücksichtslos zu sein! Aber Dummheit und alles Mögliche Dein Name ist J. Brahms.« Als Abschiedsgruß für Bülow beginnt Brahms einen flüchtigen Brief mit folgenden Worten: »Eben habe ich das himmlische Terzett aus »Cosi fan tutti« gespielt und Dir solche Fahrt hin und zurück gewünscht.« Alle positiven Mitteilungen, zu denen er gelegentlich ein mit zierlichen Initialen in Violett und Gold geschmücktes Briefpapier verwendet, beziehen sich im wesentlichen auf Konzert- und Kompositionsangelegenheiten und sind vom Ernst der künstlerischen Zusammenarbeit der beiden Musiker erfüllt.

Den Menschen Brahms lernt man aus den Briefen an seine Schwester Elise in Hamburg erst ganz kennen. Sie führte als Witwe des Uhrmachers Grund ein Sonderlingsdasein und verbrauchte die Zuschüsse ihres Bruders mit bejahrten Freundinnen. Ja sie ging, wie man aus diesen Briefen ersieht, so weit, daß sie ihre Stiefkinder enterben wollte. Brahms mußte schließlich einen Vetter zum Kurator für sie bestellen. Wie gütig er aber trotz der Unannehmlichkeiten, die ihm die Schwester bereitete, im brieflichen Verkehr mit ihr war, zeigt ein undatiertes

Schreiben: »Liebe Elise! Ich höre mit Freude, daß Du Dich verhältnismäßig wacker hältst und hoffe jetzt das Beste vom schönen Frühling und der offenen Balkontür. Ich denke mit Vergnügen, wie die jetzt grünenden Bäume Dir ins Zimmer sehen und wie sie Dich auch hoffentlich in einiger Zeit hinauslocken werden. Da ich sonst nicht reise, so ist es wahrscheinlich, daß ich mir nur diese, Deine Landschaft, einmal wieder ansehe. Halte Dich also gut und gib Dir die Mühe zum Besserwerden, damit ich auch eine Freude von der langen Reise habe! Frau Schumann kann Dir ein Beispiel sein! Sie hat (in ihrem Alter) eine sehr schwere Krankheit glücklich überstanden und kann jetzt schon ausfahren und ans Abreisen denken. So halte Dich also wacker, damit recht vergnügt an ein Wiedersehen denken kann Dein herzlich grüßender Johannes.«

(Neues Wiener Journal)

AUS EINEM AUFSATZ VON COSIMA VON BÜLOW VOM JAHRE 1861, VERÖFFENTLICHT IN DER ZEITSCHRIFT »DIE ERZIEHUNG DER GEGENWART«:

ÜBER MUSIKUNTERRICHT

Die ununterbrochene Reihenfolge edler Meister von Bach bis auf einschließlich derjenigen der Gegenwart, die außerordentliche Ausbildung der Virtuosität sowohl in Hinsicht technischer Fertigkeit als der intellektuellen Auffassung zeigen, — die Teilnahme des Publikums an den großen musikalischen Aufführungen, wie das Interesse, das es ausgezeichneten Künstlern widmet, — das allgemein verbreitete Erlernen verschiedener musikalischer Instrumente, des Klaviers insbesondere: alles dieses legt Zeugnis dafür ab, daß *das 18. und 19. Jahrhundert das Zeitalter der Musik ist*, wie das mit Recht so gefeierte 15. das der Malerei war. Es ist hier nicht der Ort, anzugeben, wie die Symphonie aus einer einfachen instrumentalen Unterhaltung zu einer großartigen Dichtung, gleichsam zu einer musikalischen Epopöe des Gedankens geworden ist; noch aufzuzeigen, wie Beethoven mit der Eroica und seiner 9. Symphonie der Kunst einen neuen Horizont eröffnete, an welchem seitdem neue leuchtende Gestirne bereits aufgegangen, andere zu erwarten stehen; — ebensowenig brauchen wir an den Aufschwung zu erinnern, welchen in letzter Zeit *das Theater* genommen hat, welche Probleme es gelöst, welche Resultate es erzielt, indem es sich in der Tat zu einem wahrhaft ethischen Institut umgestaltete. Wir wollen auch nicht die großen Musikfeste aufzählen, welche alljährlich an verschiedenen Orten ein zahlreiches Auditorium in gesammelter Aufmerksamkeit vereinigen; sondern es als Tatsache feststellen, daß die *Musik* nicht mehr eine bloße Unterhaltungskunst, eine gewöhnliche Ergötzlichkeit ist, sondern einen wesentlichen Teil unseres inneren Lebens ausmacht, zu einem Bedürfnis unseres Geistes, *einer sittlich erziehenden* Macht geworden ist.

Und doch, — welcher Mangel des Verständnisses herrscht bei aller dieser augenscheinlichen Teilnahme, dieser immer wachsenden Verbreitung der Musik, — wie viele sind noch immer mit dem inneren Organismus derselben ganz unbekannt, den man doch notwendigerweise kennen muß, um selbst die einfachsten Tonwerke würdigen zu können. Wie viele andere verschließen sich durch spezifische Studien dem Verständnis des poetischen Sinnes der Kunst; und indem sie nur die äußeren Mittel, gleichsam das Handwerk betrachten, gewahren sie an der großen Architektur der Töne nur das Mauerwerk.

Treffen wir nicht oft völliges Mißverständnis poetischer Tonwerke, selbst bei denjenigen, welche fast immer Mozarts und Beethovens Sonaten spielen? Und sehen wir andererseits nicht, wie ein großer Teil des Publikums den Beethovenschen Symphonien noch immer so zuhört, wie etwa Kinder die Sterne ansehen, die nicht wissen, was diese großen blitzenden Diamanten sind, welches ihre Bahnen und ob sie deren überhaupt haben? *Unwissenheit* und *Geistesdürre* — das sind die beiden Elemente, die sich dem vollen Einverständnis des Publikums mit der Kunst entgegenstellen. Gibt es dagegen kein Mittel — und sollte nicht *die erste Erziehung* darauf hinarbeiten, diese Hindernisse zu beseitigen?

ARNOLD SCHÖNBERG

Die auf Seite 719 des »Echo« im Juniheft der »Musik« zitierte Stelle aus Guido Pannains Aufsatz war im »Auftakt« unter der Spitzmarke »Raritätenkabinett« veröffentlicht worden. Dies sei hiermit auf Wunsch des genannten Organs nachträglich hervorgehoben.

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Eugen Bodarts, des Kasseler Komponisten Erstlingsoper: »*Hirtenlegende*«, wurde vom Deutschen Nationaltheater in *Weimar* zur Uraufführung angenommen. Der Text der Oper geht auf ein spanisches Mysterienspiel von Lope de Vega zurück.

Francis Nielson, ehemals Parlamentarier, auch in Deutschland durch seine Tätigkeit als Opernregisseur nicht unbekannt, hat eine Oper beendet, die den Titel »*Manabozo*« führt. Der Komponist ist Amerikaner, der Stoff der Oper stammt aus dem indianischen Sagenkreis. Den Text schrieb William Lester. Die deutsche Uraufführung wird für den Herbst vom Stadttheater in *Dortmund* vorbereitet.

Jean Nouges, von dem vor einigen Jahren die Oper »Quo vadis« in London aufgeführt wurde, vollendete ein musikdramatisches Werk »Dante«. Die Schauplätze sind Pisa, Florenz und die Hölle. Die Uraufführung fand kürzlich in Bordeaux statt.

Franco Vittadini ist Komponist einer neuen Oper, »*La Sagredo*«, Text von Giuseppe Adami, die jüngst in Mailand an der Scala ihre Uraufführung erlebte.

Wagner-Régenys neue szenische Kantate »*Esau und Jacob*« erlebte ihre Uraufführung im Mai am Reußischen Theater zu Gera.

Kurt Weill beabsichtigt, Jaroslav Haseks Roman vom Soldaten *Schwejk* im Weltkrieg, der für die Sprechbühne bereits eine Dramatisierung fand, als Stoff seiner nächsten Oper zu benutzen. Das Buch wird wieder von Bert Brecht gefertigt.

*

Von *Joseph Haydns* dreizehn Bühnenwerken hat Hermann Goja das 1773 komponierte burleske Stück »*Die getäuschte Unschuld*«, das damals viel Erfolg hatte, einer textlichen und musikalischen Neufassung unterzogen. So wurde das Werk im Wiener Konzerthaus jüngst szenisch dargestellt und errang lebhaften Beifall.

Carl Millöcker hat 1879, drei Jahre vor »Bettelstudent«, eine dreiaktige komische Oper »*Die Dubarry*« geschrieben, die jetzt in neuer Gestalt wiedererstehen soll. Erich *Urban* bearbeitet das Werk textlich und musikalisch; die Uraufführung findet im Herbst in Berlin statt.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Die Städtische Oper hat für die kommende Spielzeit bisher angenommen: *Erwin Dressels* »*Armer Kolumbus*« und die bereits in Bremen, Kassel und Dortmund aufgeführte Oper »*Doge und Dogaresse*« von Ludwig Roselius.

BERN: Die Uraufführung des Festspiels »*Völkerbefreiung*« von Alf. Fankhauser und Fred Stauffer (Musik von *Erwin Lendvai*) findet im Rahmen des Schweizer Arbeitersängerbundfestes im Juli statt. Inszenierung: Claus-Dietrich Koch.

KOBURG: *Roselius*' »*Doge und Dogaresse*« ist hier im Mai gegeben worden.

LÜTTICH: Im Rahmen des Musikfestes ist Alban Bergs »Wozzeck« vorgesehen. Die Oper wird durch das Aachener Ensemble dargestellt.

SOFIA: Das Nationaltheater, stolz auf den enormen Erfolg des »Fliegenden Holländer«, brachte kürzlich Nicolais »Lustige Weiber« und wird Freischütz und Don Juan, zu deren Einstudierung Kapellmeister Stange berufen wird, folgen lassen.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Walter Jesinghaus' »Suite per piccola orchestra«, hat Paul Breisach für Mainz zur Uraufführung angenommen.

Nikolai Lopatnikoff hat ein zweites Klavierkonzert geschrieben. Die Uraufführung des Werkes findet unter Steinbergs Leitung mit dem Komponisten am Flügel in der nächsten Saison im Frankfurter Opernhaus statt.

Bernhard Sekles' Erste Sinfonie wird im Gewandhaus durch Bruno Walter ihre Uraufführung erleben.

L. M. Skerjanc erhielt den diesjährigen Preis der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana (Laibach) für sein dreisätziges Werk »Preludio, Aria e Finale« für Streichorchester. Das Werk kommt demnächst in Laibach und Zagreb zur Aufführung.

Kurt von Wolfurt beendete soeben ein viersätziges »*Divertimento*« für Orchester, dessen Uraufführung im Oktober in Dresden unter Leitung von *Fritz Busch* mit der Dresdner Staatskapelle auf dem Musikfest des »Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer« stattfinden wird.

KONZERTE

ARNHEIM: *Bruno Stürmers* »Messe des Maschinenmenschen« ist zur holländischen Uraufführung von Pit Versloot erworben worden.

BERGEN: In dem norwegischen Städtchen, das keine Oper besitzt und wo noch niemals ein Wagnersches Werk im Zusammenhang erklungen war, wagte sich kürzlich Sverre Jordan, der Dirigent der Musikgesellschaft »Harmonien«, mit einer Konzertaufführung des ungekürzten »*Fliegenden Holländer*« hervor, die so großen Erfolg hatte, daß im Laufe von vierzehn Tagen sieben ausverkaufte Wiederholungen stattfinden konnten.

BERLIN: In den *Philharmonischen Konzerten* der nächsten Spielzeit wird *Wilhelm Furtwängler* u. a. folgende klassische Werke aufführen: Sinfonie g-moll von Mozart, Sinfonie D-dur von Haydn, Suite h-moll von Bach, Orgelkonzert B-dur von Händel, Sinfonien 2, 3, 4, 8 und die Ouvertüre Leonore II von Beethoven, IV. Sinfonie von Brahms, Domestica von Strauß, III. Sinfonie von Bruckner, h-moll-Sinfonie von Schubert, IV. Sinfonie von Tschaikowskij, IV. Sinfonie von Schumann. Ferner Werke von Borodin, Berlioz, Mahler, César Franck u. a. Zu Erstaufführungen sind u. a. zunächst angenommen: Werke von Hindemith, Marx, Trapp, Debussy, Kodaly, Ravel.

INTERLAKEN: Das 31. Schweizerische Tonkünstlerfest fand am 31. Mai und 1. Juni statt. Die Hauptveranstaltung bildete ein Kammermusik-Konzert, das Werke von Othmar Schoeck, Joseph Lauber usw. bot. Solisten: Ilona Durigo, Alphonse Brun, André de Ribaupierre und Fritz Brun.

KÖNIGSBERG: Die Musik der deutschen Spätgotik behandelte *Hans Joachim Moser* in einem Vortrag in der Aula der Universität. Die Beziehungen zwischen Zeitgeist, kultureller Lage, der Haltung der verschiedenen Künste sowie Stil und Struktur der spätgotischen Musik wurden aufgewiesen an Stücken, die der Redner in seiner Sammlung »Kantorei der Spätgotik« neu veröffentlicht hat. Durch den *Kammerchor des Instituts für Kirchen- und Schulmusik der Universität* unter Leitung von *Walter Kühn* erklangen u. a. ein sechsstimmiges Kyrie von Heinrich Finck, der Psalm Ludwig Senfls (1530), der zwölfstimmige Kanon von Michael Gaß »Verbum domini« und der vierchörige Kanon zu 16 Stimmen von Mathias Eckel »Laudate Dominum«.

MERGENTHEIM: Auch für dieses Jahr ist ein *Beethoven-Fest* gesichert. Es findet unter Leitung von Julius *Maurer*, Nürnberg, in der ersten Septemberhälfte statt.

NÜRNBERG: Der 17. Fortbildungskurs für Schulgesang findet vom 22. bis 27. Juli 1930 statt. Er ist der älteste »Karl Eitz Tonwort«-Kurs Deutschlands.

OLDENBURG: Das Mysterium »Da Jesus auf Erden ging« von *Felix Woyrsch* hat nicht, wie auf Seite 721 gemeldet wurde, in Altona, sondern in der Lambertikirche zu Oldenburg seine Aufführung erfahren. Der Leiter war *Otto Wissig*.

PARIS: Der *Erfurter Motettenchor* (Leitung: Herbert *Weitemeyer*) konzertierte nach Vollendung einer Tournée im Rheinland hier mit besonderem Erfolg. Neben altklassischen Gesängen brachten die Erfurter Sängerknaben auch Werke zeitgenössischer Tondichter zur Aufführung.

PYRMONT: Auf dem Musikfest der *Sektion Deutschland der Internationalen Gesellschaft für neue Musik* am 18. und 19. Juli werden folgende Werke aufgeführt werden: *Manfred Gurlitt:* Kammerkonzert für Violine, 13 Bläser und Schlagzeug; *Hans Helfritz:* Konzert für Cembalo mit kleinem Orchester; *Hans Hirsch:* Sinfonia in modo d'una toccata; *Frank Martin:* Rhythmes (für großes Orchester); *Paul F. Sanders:* La Voille (für Chor a cappella); *Josef Schelb:* Klaviermusik Nr. 2; *Heinz Schubert:* Kammer-Concertino (für Klavier, Violine, Viola, Violoncell); *Matyas Seiber:* Divertimento (für Klarinette und Streichquartett); *Alexander Tansman:* Klavier-Konzert; *Herbert Trantow:* Aus der Sommerfrische (für Soli, Chor und Orchester); *Max Trapp:* Sonatina für Klavier; *Wladimir Vogel:* Vokalisen für Soli, Chor und fünf Saxophone; *Karl Vollmer:* Tanzsuite (für Kammerorchester); *Karl Wiener:* Sonatine für Bratsche und Klavier.

TÜBINGEN: Wie in den Vorjahren so wird hier auch in diesem Sommer, am 19. und 20. Juli, ein Musikfest stattfinden. Es ist ein Programm mit neuzeitlicher Musik aufgestellt worden: ein Konzert in der Stiftskirche mit *Max Regers* 100. Psalm als Hauptwerk (Chor des Akademischen Musikvereins), und ein Konzert im Rittersaal des Schlosses mit Werken lebender süddeutscher Komponisten *(Schoeck, Bleyle, Hasse, Ziegler).*

TAGESCHRONIK

Die *Bayreuther Festspiele 1930* sind ausverkauft. Einige der Vorstellungen werden durch eine Reihe europäischer Rundfunksender übertragen werden.

Die Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg veranstaltet im Sommer (Juli bis August) eine Orchester-Akademie, die die praktische Unterweisung des angehenden Dirigenten und Komponisten bezweckt. Es werden alle Fächer gelehrt, die sich auf Orchesterpraxis beziehen. Als Lehrpersonen fungieren: Bernhard Paumgartner, Clemens Krauß, Paul Graener, Franz Schalk, Bruno Walter, Meinhard von Zallinger, Herbert von Karajan. Im Anschluß an diese Orchester-Akademie werden noch mehrere andere Spezialkurse im Mozarteum abgehalten, und zwar von Anna Bahr-Mildenburg (dramatische Kunst), Rosa Papier-Paumgartner (Sologesang), Felix Petyrek (Klavier), Willy Schweyda (Violine), Franz Sauer (Orgel) und Loris Margaritis (Klavier).

Im *Mozarthaus* in Salzburg werden derzeit umfangreiche Vorbereitungen getroffen, um dort eine *theatergeschichtliche Abteilung* zu errichten. Im Geburtshause Mozarts werden deshalb zu diesem Zwecke bisher bewohnte Räume freigemacht.

Münchner Tänzerkongreß. Zwei amerikanische Tanzgruppen von vierzehn bzw. acht Köpfen aus New York werden nach München reisen, um an den im Juli und August unter Leitung von Mary Wigman stattfindenden Ausbildungskursen der Mary-Wigman-Schule teilzunehmen. Eine Gruppe der *Wigman-Schule, Dresden,* nimmt an den Aufführungen des »Totenmals« in der großen Ausstellungshalle teil.

Der *Verband deutscher Orchester- und Chorleiter* hat im Rahmen des Tonkünstlerfestes in Königsberg seine ordentliche Hauptversammlung abgehalten. Der neu gewählte Vorstand besteht aus den Herren Karl *Muck* (Vorsitzender), Rudolf *Cahn-Speyer* (Geschäftsführender Vorsitzender), Hermann *Abendroth*, Peter *Raabe* und Wilhelm *Sieben* (die drei Letztgenannten als Beisitzer).

Der 17. Münchener Stimmpädagogische Ferienkurs, der vom 17. bis 19. Juli stattfindet, umfaßt Atem-, Sprech- und Singtechnik, Vortrag, Sprach- und Stimmstörungen, sowie Schulgesangmethodik. Prospekte durch die Volkshochschule in München, Tal 43, oder den Kursleiter: Studienrat *Anton Schiegg*, München, Balanstr. 14.

Am 1. Oktober kommen *zwei Stipendien der Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung* für Musiker in Höhe von je 1500 Mark zur Verteilung, eins für Komponisten, eins für ausübende Tonkünstler. Bewerbungsfähig sind nur Schüler der in Deutschland vom Staate unterstützten Ausbildungsinstitute nach Zurücklegung eines mindestens halbjährigen Studiums an einer solchen Anstalt. Näheres durch das Sekretariat der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg, Fasanenstraße 1.

In Swakopmund ist ein deutsches Orchester gegründet worden. Zu Ehren des Bürgermeisters *Schad*, der sich um das deutsche Musikleben der Stadt verdient gemacht hat, wird das Orchester den Namen »Arnold-Schad-Orchester« führen.

Die *Robert-Schumann-Gesellschaft* kam am 1. Juni zur Feier des 20 jährigen Bestehens des Schumann-Museums und der zehnten Wiederkehr ihres Gründungstags in *Zwickau* zusammen. Den Festvortrag hielt Hermann *v. d. Pfordten.* Zwei unveröffentlichte Werke aus Schumanns Jugendzeit und der gleichfalls noch unveröffentlichte erste Satz aus einem in seinen letzten Lebenstagen komponierten Violinkonzert gelangten bei der Feier zum Vortrag.

Das Königsberger Konservatorium für Musik (Direktor Emil Kühn) wird im kommenden Unterrichtsjahr auf ein 50 jähriges Bestehen zurückblicken können.

Die 50-Jahr-Feier begeht auch die *Singakademie* in *Ratibor.*

Im Geburts- und Sterbehaus *Bellinis* in Catania ist ein Bellini-Museum eröffnet worden. Bei der Kürze von Bellinis Leben (1801—1835) und der örtlichen Gebundenheit dieses Lebens ist es möglich gewesen, auch Geschenke und Leihgaben von Staatlichen, Städtischen und Privatsammlungen, namentlich das handschriftliche Material an Musik, Briefen und Dokumenten fast lückenlos zusammenzubekommen. Die Eröffnung des Museums

ist ein Auftakt zu den für den hundertsten Todestag 1935 geplanten Veranstaltungen.

Zu Ehren *Carl Goldmarks* soll ein Denkmal des Komponisten der »Königin von Saba« in Wien errichtet werden.

Manskopfs Musikhistorisches Museum in Frankfurt a. M., jetzt im Besitz der Stadt, ist kürzlich der Öffentlichkeit erneut übergeben worden.

Das Denkmal *Messchaerts* wurde am 24. Mai in Hoorn (Holland) eingeweiht. Franziska Martienssen hielt im Namen der deutschen Schüler und Anhänger des Meistersängers eine Ansprache.

Eugen d'Albert wurde zum Präsidenten des Bundes deutscher Komponisten gewählt.

Fritz Busch ist von seiner mehrmonatigen Erkrankung wiederhergestellt und hat seine Tätigkeit an der Dresdner Staatsoper wieder aufgenommen. Für den Rest der Spielzeit bereitet er die Neuinszenierung von »Siegfried« und »Götterdämmerung« vor.

Die Londoner Pianistin *Harriet Cohen*, von einer erfolgreichen Tournee durch Holland, Deutschland und Italien zurückgekehrt, wird bei den Salzburger Festspielen, im Herbst bei fünf Coolidge-Festkonzerten in New York und in Boston mitwirken.

Karl Elmendorff ist von der Direktion der Mailänder Scala eingeladen worden, im Frühjahr 1931 *zwei Ringzyklen* zu leiten und den dort seit 40 Jahren nicht gegebenen *»Fliegenden Holländer«* gänzlich neu einzustudieren.

Hedwig Faßbaender wurde mit ihrem Gatten *Hanns Rohr* am Flügel (das »Faßbaender-Rohr-Duo«) und mit ihrem Bruder, dem Cellisten (das »Faßbaender-Rohr-Trio«) im Juni nach *Spanien*, ab 15. November nach *Italien*, wo die Künstler im vergangenen Winter schon einen außerordentlichen Eindruck hinterlassen hatten, verpflichtet.

Emanuel Feuermann ist zum Professor an der Hochschule für Musik in Berlin ernannt worden.

Carl Flesch veranstaltet vom 14. Juli bis 11. August einen geigenpädagogischen Kursus in *Baden-Baden*. Prospekte sind durch das Sekretariat des Künstlers (Baden-Baden, Kaiser-Wilhelm-Straße 23) erhältlich.

Wilhelm Furtwängler tritt von der Leitung der Wiener Philharmoniker zurück.

Hermann Grabner, Lehrer für Theorie und Komposition am sächsischen Landeskonservatorium, ist zum *Universitätsmusikdirektor* in *Leipzig* und Dirigent der Sängerschaft St. Pauli als Nachfolger von Friedrich Brandes berufen worden.

Wilhelm Heinitz, Hamburg, wurde zum wissenschaftlichen Rat ernannt und hat sich an der Universität Hamburg für Musik der Primitiven habilitiert. Er ist damit der erste Dozent, dessen Habilitation sich innerhalb der Hamburgischen Universität auf ein musikwissenschaftliches Fach bezieht.

Bruno Kittel, Begründer und Leiter des nach ihm benannten Kittelschen Chors, vollendete jüngst sein 60. Lebensjahr.

Erich Wolfgang Korngold wurde vom Bundespräsidenten Miklas der Titel eines *Professors* verliehen.

Rudolf v. Laban, der Schöpfer des »neuen Tanzes«, ist von Generalintendanten Tietjen als Nachfolger vom Max Terpis zum Oberleiter der choreographischen Abteilung der Staatstheater berufen worden.

Fritz Mahler wurde als Erster Kapellmeister und Leiter der Sinfoniekonzerte an das Mecklenburgische Landestheater Neustrelitz verpflichtet.

Alf Nestmann (Leipzig) kehrte von seiner nordischen Rundfunktournee über die Sender Berlin, Posen, Reval, Helsingfors, Oslo und Kopenhagen zurück. Sein Programm umfaßte das gesamte Gebiet der Klavierliteratur. Der Erfolg der »Freien Improvisationen am Klavier nach Themen aus dem Hörerkreis« war außerordentlich; Nestmann wurde nicht nur von den genannten Sendern wieder verpflichtet, sondern von den Sendern Breslau, Königsberg, Riga und Stockholm für eine zweite Rundfunkreise im September eingeladen.

Robert Pollak, der während der letzten vier Jahre am Konservatorium in San Franzisko tätig war, ist als Leiter der Violin-Meister-Klasse an die Kaiserliche Musik-Akademie in Tokio berufen worden.

Elisabeth Rethberg ist zum Ehrenmitglied der Sächsischen Staatstheater ernannt worden.

Hans Esdras Mutzenbecher vom Badischen Landestheater in Karlsruhe ist vom Herbst ab in die Leitung der Finnischen National-Oper Helsingfors berufen worden.

Felix Oberborbeck, dem Städtischen Musikdirektor der Stadt Remscheid und Lehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln, wurde der Titel »Professor« verliehen. *Rudolf Siegel*, Generalmusikdirektor der Stadt Krefeld, hat seine Stellung zum 1. Oktober gekündigt.

Hans Wilhelm Steinberg wurde für zwölf Konzerte mit dem Leningrader Philharmonischen Orchester in *Baku* (Rußland) während der Sommermonate verpflichtet.

Georg *Szell*, Opernchef des Prager deutschen Theaters, wurde vom tschechoslowakischen Unterrichtsministerium als Leiter der Dirigentenschule an der deutschen Musikakademie in Prag mit dem *Professortitel* ausgezeichnet. *Karl Thiel*, langjähriger Direktor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Berlin, wurde als Nachfolger Karl Weimanns zum Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg berufen.

Hermann Wunsch erhielt für seine Sinfonie *»Hammerwerk«* den vom Verlag Hug & Co., Leipzig, ausgeschriebenen Schubert-Preis.

TODESNACHRICHTEN

Lotte Arlt, Komponistin, Pianistin, Inhaberin des Tomasini-Konservatoriums in Züllichau, starb daselbst im Alter von dreißig Jahren. Sie war eine Tochter Georg Richard Kruses. *Oskar Brückner*, der seit 1889 in Wiesbaden lebende Violoncellkünstler, Schüler Fr. Grützmachers und Felix Draeseckes, starb daselbst im Alter von 74 Jahren. Der ausgezeichnete Virtuose hat 1896 bis 1901 als Solocellist in Bayreuth mitgewirkt.

Julius Smend, deutscher Theologe und gelehrter Bachforscher, als Herausgeber der »Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst« weithin bekannt geworden, starb im Alter von 73 Jahren.

Leo Liepmannssohns Antiquariat in *Berlin* erwarb den noch im Besitz Werner Wolffheims verbliebenen Rest seiner Musikbibliothek, die eine größere Anzahl sehr bedeutender Seltenheiten enthält.

Aus der Stimmbildungsschule *Mary Hahn* wurden engagiert: Annemarie Jürgens an das Staatliche Schauspielhaus, Berlin; Wolfgang Wolff als lyrischer Bariton an das Landestheater in Coburg; Katharina Kirchheim, Sopran, für die »Deutsche Welle« und den Hamburger Rundfunk; Hans Joachim Moebis (Volksbühne) für den Tonfilm »Westfront 1918«; Helene Sieburg (Volksbühne) für den Tonfilm »Zwei Welten«; Editha Jermy an das Stadttheater in Zürich. Der Konzertbaritonist Ernst Esselsgroth hatte in Wiesbaden und Karlsruhe als Liedersänger und als »Jesus« in der Matthäuspassion Erfolge. Die Schauspielerin Brigitte Harney, die ihre Stimm- und Sprechstudien bei Mary Hahn absolvierte, erhielt den diesjährigen Max Reinhardt-Preis.

Ein *neuer Bogenbezug für Streichinstrumente* ist vom Kammermusiker Fleischer, Mitglied der Dresdner Staatsoper, erfunden worden, der den Vorzug größter Dauerhaftigkeit mit den besten tonlichen Eigenschaften verbindet. Es handelt sich um einen Bezug aus äußerst feinen, widerstandsfähigen und elastischen Drähten verschiedener Silberlegierungen. Man kann wohl sagen, daß dieser Bezug eine mindestens 10 bis 20 mal so lange Lebensdauer besitzt, als der bisher übliche Roßhaarbezug, wodurch dem Künstler das Neubeziehen des Bogens erspart wird. — Ganz besonders überlegen zeigt sich der neue Bezug dadurch, daß der Ton, namentlich der tiefen umsponnenen Saiten und in besonderem Maße bei Cello und Bratsche, viel größer, freier und strahlender wird. Der Bogenbezug, den die Dresdner Werkstatt »Geigenbau Prof. F. J. Koch« herstellt, ist von einer großen Anzahl der prominentesten Künstler des In- und Auslands geprüft und als hervorragende Neuerung bezeichnet worden. Marteau schreibt über seine Erfahrungen: »Die Erfindung des neuen Bogenbezuges ist fabelhaft. Ich bin begeistert und habe alle Konzerte meiner Tournee damit gespielt.«

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38, mit Ausschluß des Beitrages »Rundfunk«, für den der Verfasser die Verantwortung trägt

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

DONIZETTI UND VERDI

VON

ELSA BIENENFELD-WIEN

Beide stammten aus Oberitalien. Der eine, sechzehn Jahre älter, im Schubertjahr am 29. November 1797 geboren, viertes und jüngstes Kind eines Fabrikarbeiters, der später Portier des Armenhauses in Bergamo wurde; der andere im Geburtsjahr Wagners am 10. Oktober 1813 in dem Dorf Roncole geboren, ältestes von zwei Kindern eines Bauernwirtes. Beide von ungewöhnlichem Typ: dunkelhaarig mit blauen Augen. Donizetti Melancholiker, dabei Weltmann, eleganter Viveur, übersprudelnd, liebenswürdig, als Künstler ganz der Welt gehörig; Verdi Spartaner, Bauer, schweigsam, oft grob, einsam. Donizetti starb kaum fünfzigjährig an Paralyse, lange vor der Zeit geistig und körperlich gebrochen, Verdi erreichte ein Alter von 88 Jahren und wurde, je älter, desto gesunder, ein Genie von Vollkommenheitsgrad. Donizetti, nicht nur Vorläufer, ist in seinen Hauptwerken mitunter bis zur Erschütterung ernst, bis zum Übermut flink und fröhlich. Man muß manche dramatische Szene aus Donizettis nun schon verklungenen Opern kennen, um neu zu erfahren, was Verdi von seinem unmittelbaren Vorgänger gelernt, wie viel Tradition und Schule er ihm zu verdanken hat. Verdi steht näher an Donizetti als an Rossini, von dessen epikuräischen Kunstbegriffen ihn eine Welt trennt. Die erste Begegnung erfolgt, als Verdi, sechsundzwanzigjährig, im Frühherbst 1839 seine erste Oper dem Teatro filarmonico, dem zweiten Operntheater Mailands, einreicht, und der zweiundvierzigjährige Donizetti als europäisch berühmter Komponist von bereits sechzig Opern aus Paris nach Mailand kommt, um die Uraufführung seiner Oper »Gianni di Parigi« an der Scala einzustudieren und zu leiten. Seit Bellini tot ist, Rossini die Feder niedergelegt hat, ist Donizetti Liebling und Diktator der italienischen Oper. Keiner von den anderen Komponisten, weder die Brüder Federigo und Luigi Ricci, noch Mercadante, noch auch Pacini, können ihm Konkurrenz machen; man reißt ihm die Opern, die er fabelhaft rasch komponiert, aus der Hand. Seit dem März 1826 werden seine Opern (die erste zwei Tage nach Beethovens Tod) in Wien, seit 1828 in Berlin, seit 1831 in Paris aufgeführt. In Paris ereignet es sich, daß Donizetti mit drei Novitäten, die gleichzeitig herauskommen, ein Jahr lang die Spielpläne sämtlicher drei Opernhäuser in en-Suite-Aufführungen beherrscht. Diese neue Oper aber, für deren Scrittura ihn nun die Mailänder Scala verpflichtet hat, war in der Zeit einer jener schweren Depressionszustände komponiert, die man heute als Wetterleuchten der Paralyse Donizettis deutet. »Gianni di Parigi« fiel durch, man griff wieder zu Rossinis »Italiana in Algeria«, hierauf zu Donizettis »Roberto Devereux«; um eine Novität zu haben, läßt Merelli, der Direktor und Impresario, die Erstlingsoper

des unbekannten Verdi einstudieren. »Oberto di S. Bonifacio« hat freundlichen Erfolg (17. November 1839). Zum erstenmal tritt Verdi als siegreicher Nachfolger Donizettis in die Schranken.
Zwei Jahre später, und wieder in Mailand, prallt noch einmal, und diesmal entscheidend, die Kunst Verdis mit der Donizettis zusammen. Donizetti hat indessen in Paris den mählich wachsenden Erfolg der »Regimentstochter«, den sensationellen Triumph der »Favoritin« (der vierte Akt ist in drei Nachtstunden komponiert) und in Rom die Niederlage der wieder in krankhafter Depression geschriebenen Oper »Adelia« erfahren. Verdis zweite Gattin, Giuseppina Strepponi schrieb sechsundvierzig Jahre später anläßlich der Donizetti-Zentenarfeier die schönen Erinnerungsworte: »Während meiner kurzen Bühnenlaufbahn bin ich oft in den Opern des Komponisten der herrlichen »Lucrezia Borgia« aufgetreten. Meister Donizetti schrieb für mich die Partie der Adelia. In Rom, im Teatro Apollo, war es, wo ich ihn persönlich kennenlernte und außer seinem allgemein anerkannten Genie auch seinen Geist bewundern konnte, der, vereint mit Güte und Kultur, die Persönlichkeit eines wahrhaft bedeutenden Künstlers und Edelmenschen erkennen ließ.«
Am 26. Dezember, dem St. Stefanstag, an dem nach alter Tradition die Karnevalstagione der Mailänder Scala eröffnet wird, geht Donizettis »Maria Pedilla« als Novität in Szene und findet stürmischen Beifall; wenige Wochen später leitet Donizetti die Neueinstudierung seines »Belisario«. Indessen beginnen die Proben zu Verdis »Nabucodnossor«. Verdi hat seit jenem Debut als Opernkomponist nur ein einziges Werk, die komische Oper »Un giorno di Regno« geschrieben, in unglücklicher Verfassung, den Tod seiner ersten Frau und seiner beiden Kinder betrauernd. »Nabucco« aber erregt einen Orkan der Begeisterung. Das Neue in Verdis Tonsprache, ihre Energie und ihr Ernst öffnen der Oper eine Welt von Problemen, sehr verschieden von der sextenselig umspülten Anmut künstlich verwickelter Liebeshändel, die noch Donizettis Opernreich füllten. Derjenige, der als Erster mit Staunen und neidloser Bewunderung das Großartige in Verdis neuer Kunst erfaßt, ist Donizetti. »Bello, ò bello«, wiederholt er unablässig und bleibt tief in Gedanken versunken, als er den Tag nach der Uraufführung von Mailand nach Bologna weiterreist, um dort Rossinis »Stabat mater« zu dirigieren. Fortan bleibt der edle Donizetti dem Kunstgenossen in Bewunderung verbunden. Es gibt in der ganzen Musikgeschichte nur ein einziges Gleichnis zu so hochsinnigem Verhalten eines erfolggekrönten, dennoch seinen Abstieg schon vorausahnenden Komponisten zu einem aufsteigenden genialen Kunstgenossen: Schumanns Freundschaft für Brahms.

*

Donizetti erhält den Auftrag, für Wien eine Oper zu schreiben. Schon zehn Jahre vorher hat er für die Hochzeit des Erzherzogs Ferdinand, des nach-

maligen Kaisers von Österreich, mit der Prinzessin Maria Anna Carolina von Savoyen eine Kantate komponiert. Nun wird er von Rossini dem Fürsten Metternich empfohlen und mit offenen Armen in Wien empfangen. Besonders die Kaiserin zeichnet den verführerischen Italiener, ihren Landsmann, durch höchste Huld aus. Donizetti komponiert in vierzig Tagen ein Ave Maria für die Kaiserin, eine Kantate »l'Amor funeste« für Metternich und die fünfaktige Oper »Linda von Chamounix«, die am 19. Mai 1842 im Kärtnertortheater zur Aufführung gelangt. Dieser Premierenabend bedeutet im Leben Donizettis den Höhengipfel äußeren Erfolges.

Schon aber spürt Donizetti, kränkelnd, das Abbröckeln der kompositorischen Potenz, erkennt hellsichtig die Grenzen seiner Kunst und fühlt, daß ihn das größere Genie Verdis überflügeln wird. Wie tief er dies empfindet, offenbart er einer gemeinsamen Freundin in Mailand, der schönen Gräfin Appiani, Witwe des Malers Andrea Appiani, in Briefen, die eben jetzt von Donati-Petteni, dem Kustos des Donizetti-Museums in Bergamo, veröffentlicht wurden. »Man hat mir erzählt, daß Sie nur noch für Verdi leben, für Verdi atmen, für Verdi zittern. Ich müßte eigentlich darüber böse sein. Doch im Gegenteil: ich freue mich Ihrer Begeisterung. So lange Sie Künstler hohen Talents lieben, so mehr werde ich Sie verehren. Ich spüre und erkläre ohne Bitterkeit: meine Zeit ist vorüber; die Welt will Neues, jüngere Künstler müssen und werden uns ersetzen. Unsere Vorläufer haben uns Platz gemacht, nun ist es an uns, den Nachrückenden Platz zu machen. Nur ein Glück, wenn an unsere Stelle talentvolle Künstler wie Verdi kommen. Seien Sie nur unbesorgt: unser Verdi wird seinen Weg machen.« Donizetti kommt fast in jedem Brief darauf zurück, daß er Verdi eine große Zukunft voraussage, seine Begabung aufs höchste schätze und ihm in herzlicher Freundschaft verbunden sei. Den Anteil, den der in den Wiener Salons vielumworbene Donizetti an Verdi nahm, bewies er nicht nur in Worten. Bald nach den glanzvollen Aufführungen der »Linda von Chamounix« wird Donizetti zum »kaiserlichen Hof- und Kammerkomponisten, Dirigenten der Konzertmusik S. M. des Kaisers von Österreich« ernannt mit einem Gehalt von monatlich 1000 öst. Lire, der Verpflichtung, nur fünf Monate in Wien zu sein, und der Erlaubnis, über die übrige Zeit nach freiem Belieben zu verfügen. Trotz dieser eminent ehrenvollen Bindung Donizettis an Wien, die dem heutigen Verhältnis zwischen Wien und Richard Strauß fast aufs Haar gleicht, gibt er sein Wanderleben nicht auf. Von Wien jagt er nach Neapel, Civitavecchia, Rom, Paris. Von allen Seiten ruft man den berühmten Maestro. Als in Paris »Linda von Chamounix« zum erstenmal aufgeführt wird, erhält er vom Pariser Theatre des Italiens den Auftrag, eine komische Oper zu schreiben. In elf Tagen ist »Don Pasquale« vollendet. Rossini habe für den »Barbier von Sevilla« drei Wochen gebraucht, sagt man ihm. Rossini sei eben immer ein Faulpelz gewesen, erwidert Donizetti.

*

Während dieser Zeit hat der reiseunlustige Verdi die »Lombarden« vollendet, die wie eine Bombe musikalischer Dämonie einschlagen. Donizetti beginnt in Paris die Komposition des fünfaktigen »Don Sebastiano«, dessen Libretto er von dem eilfertigen Scribe erhält. Er arbeitet langsam, zum erstenmal im Leben, klagt, daß ihn dieser Text noch umbringen werde. Es ist die letzte Oper, die er vollenden wird. Am 13. November 1843 findet die Uraufführung an der großen Oper in Paris statt, das Werk wird von der Presse mit Hohn übergossen. Als Verdi einige Jahre darauf mit seinen unter dem Titel »Gerusalemma« umgearbeiteten »Lombarden« einen ähnlichen Mißerfolg erntet, tröstet er sich mit dem Gedanken, daß Donizetti, noch schlechter behandelt als er, aus Paris floh, »eingehüllt in den Mantel des Ruhms, den kein Kritikaster diesem großen Meister von den Schultern reißen konnte«. Spätere Historiker erkannten in »Don Sebastiano« ein musikalisches Drama von solcher Kraft und Pracht, als wäre es zwanzig Jahre später, zur Zeit von Verdis Don Carlos, dessen dunkles Feuer schon in Donizettis Werk glühe, geschrieben.

Ein halbes Jahr, nachdem die letzte Oper Donizettis ihre Uraufführung erfahren, nimmt »Ernani« vom Fenice-Theater in Venedig (9. März 1844) den Siegesflug durch die Welt. Die Titelpartie überträgt man nach der dritten Aufführung Fraschini, berühmt durch den grandios gesungenen Fluch in Donizettis »Lucia«, der wie aus der Brust eines Löwen die Hörer hat erschauern machen. Als erste ausländische Bühne und als erste Oper Verdis nimmt Wien »Ernani« zur Aufführung an. Donizetti befindet sich gerade in Wien. Es liegt nicht in seinem Pflichtenkreis, die Einstudierung eines fremden Werkes zu überwachen. Aber in diesem Fall will er es tun. Um nicht aufdringlich zu scheinen, läßt er bei Verdi anfragen. Überglücklich antwortet Verdi aus Mailand am 18. Mai 1844, daß er das Anerbieten mit größtem Dank annehme und es seiner Oper von höchstem Nutzen sein müsse, wenn ein Donizetti sich um die Proben kümmere. »Ihnen, Cavaliere, muß ich nicht erst sagen, wie hohes Lob Ihr Vorgehen verdient. Sie gehören zu der kleinen Zahl derjenigen, die im höchsten Sinn genial sind und denen es nicht um persönlichen Ehrgeiz geht. Die Gunst, die Sie mir erweisen, ist zu groß, als daß Sie an meiner Dankbarkeit zweifeln dürften.«

Auch Verdi ist in diesen Jahren ungeheuer produktiv, obschon er die Komponiergeschwindigkeit Donizettis nicht besitzt. Schon am 3. November 1844 bringt er in Rom am Teatro Argentina »Die beiden Foscari« heraus, deren Libretto (nach Byron) von Piave stammt. Donizetti macht von Wien aus eine ausgedehnte Erholungsreise, die ihn über Bergamo, Mailand, Rom, Neapel, Marseille führt. In Rom hört er die beiden Foscari und erklärt: »Dieser Verdi ist in Wahrheit ein Genie! Es fällt ihm zwar nicht ganz leicht, eine Melodie zu erfinden, hat er sie aber einmal gefaßt, so vermag er sie dem Ohr so einzuprägen, daß sie unvergeßlich im Gedächtnis haften bleibt.«

In der nächsten Wiener Stagione bringt Donizetti seinen völlig umgearbeiteten »Don Sebastiano« zur Aufführung (6. Februar 1845). In der Direktionskanzlei der Oper erleidet er einen Schwindelanfall und verspürt »etwas Fremdes in seinem Kopf; ihm ist, als habe ihm ein Blitz das Hirn gespalten«. Im Sommer fährt er nach Paris zurück und übernimmt für die Pariser Große Oper noch einmal die Komposition eines neuen Werkes. Das Libretto »Il duca d'Alba« stammt von Scribe und Duveyrier, ist französisch und wird von A. Zanardini ins Italienische übersetzt. Donizetti plagt sich mit der Komposition, die Ouverture, die er zuletzt komponiert, bringt er nicht fertig. Von Paris aus schreibt er einem Wiener Freund in seiner gewohnten Art, schweren Dingen durch ein paradoxes Scherzwort ihr Gewicht zu nehmen: »Ich möchte nach Wien zurück, bald, nur bald! Es geht mir miserabel, ich fühle mich untergehen. In Wien ist das Klima so angenehm mörderisch. Dort würde es sich rascher sterben lassen.« Nicht lange darauf erleidet er jenen furchtbaren Anfall, durch den der Ausbruch des Wahnsinns offenbar wird. Im Januar darauf wird er ins Irrenhaus nach Ivry überführt. Die unvollendete Oper ruht in seinem Schreibtisch. Zehn Jahre später wird das selbe Libretto, wahrscheinlich infolge einer Schiebung Scribes, von der Kommission der Pariser Weltausstellung für die Festoper gewählt, die Verdi komponieren soll. Es behandelt die Kämpfe zwischen Italienern und Franzosen. Verdis Patriotismus fühlt sich verletzt. Daß ihm das selbe Libretto angedreht wurde, das Donizettis hinterlassener Oper zugrunde lag, wußte er nicht. Es hat auch ihm als »Sizilianische Vesper« nicht viel Glück gebracht. (Uraufführung Juni 1855.)

F. Alborghetti und M. Galli erzählen in ihrer Donizetti-Biographie, wie in der Silvesternacht 1845/46 eine Künstlergesellschaft sich im Palais des Grafen Saint-Victor versammelte, Lablache, der berühmte Bassist, mitten unter Witzen ernst wurde, und von den vielen Opern Donizettis schwärmte, die man in Paris nicht einmal dem Namen nach kenne. In diesem Augenblick erklangen aus einem entfernten Zimmer seltsame Melodien, die irgend jemand, man ahnte nicht, wer, auf dem Erard-Klavier spielte. Übermütig schrie Lablache, dies sei wohl die Musik der Zukunft, haha, die neuen Verdischen Klänge ... Der aber drinnen dem Klavier so schauerlich wundersame Klänge entlockte, war kein anderer als der unglückliche Donizetti. Entsetzen ergriff mitten im Champagnertaumel die Gesellschaft. Die Töne verrieten die Delirien eines gestörten Geistes, die krampfhaften Zuckungen einer menschlichen Maschine, in der Gott den belebenden Atem des Genies ausgelöscht. Es war das letzte Aufflammen, der letzte Kampf des Geistes mit dem durchseuchten Körper. Jäh ebbten die wilden Melodien ab; Donizettis Arme fielen schlaff herunter, sein Kopf neigte sich zur Seite, aus seiner Brust drang ein schluchzendes Heulen, große Tränen rannen ihm über die Wangen. Ein Arzt trat vor: »Meine Herren«, sagte er zu den erstarrten Gästen, »nun ist jeder Funke erloschen! Donizetti ist nicht mehr. Was von ihm übrigblieb, ist nur ein lebender Leichnam!«

Als Verdi im Juli 1847 zum erstenmal nach Paris kommt, sucht er sofort den kranken Donizetti auf, der aus Ivry in die Rue Chateaubriand gebracht worden, und berichtet unverzüglich der Gräfin Appiani: »Sie fragen mich nach Donizetti? Ich will Ihnen die Wahrheit sagen: es gibt keinen Trost. Ich konnte ihn bisher nicht sehen, man hat mich nicht vorgelassen. Aber ich will ihn unbedingt sehen und werde ihn bestimmt noch einmal aufsuchen, ohne daß es jemand erfährt. Er sieht körperlich wohl aus, nur hält er den Kopf immer auf die Schulter geneigt und die Augen geschlossen; er schläft, ißt mit Appetit, spricht aber fast nie ein Wort. Sagt er etwas, so versteht man ihn kaum. Wenn ihn jemand besucht, öffnet er ein wenig die Augen; wenn man sagt, daß er die Hand reichen soll, reicht er sie hin... Das soll ein Zeichen sein, daß sein Verstand noch nicht völlig zerstört ist; aber ein Arzt, der mit treuester Freundschaft an ihm hängt, meint, dies wären nur Reflexbewegungen, und es besser wäre, er würde lebhaft sein und sogar toben, dann wäre Hoffnung, während jetzt nur ein Wunder helfen könnte. Übrigens geht es ihm jetzt wie vor einem Jahr, es wird nicht besser, nicht schlechter. Ich habe Ihnen jetzt der Wahrheit gemäß geschildert, wie es um Donizetti bestellt ist; zum Verzweifeln, ach nur zu furchtbar!«

Hiermit enden die persönlichen Beziehungen zwischen Donizetti und Verdi. Donizetti stirbt, von seinem Neffen nach Bergamo gebracht, am 8. April 1848. Genau zur gleichen Zeit kauft Verdi den Grund von S. Agata. Der angenehme und einträgliche Posten an der Wiener Hofoper — Berlioz bewirbt sich vergebens — wird für Donizetti freigehalten, so lange er lebt, und drei Jahre nach Donizettis Tod seinem berühmtesten, seinem einzigen Nachfolger angeboten. Verdi hat das Angebot nicht einmal beantwortet. Der Herr von S. Agata jätet bereits auf den Feldern, und »Rigoletto«, das erste Meisterwerk aus der Reifezeit, tritt in die Welt.

DAS NEUE MELOS

VON

WILLI HILLE-HAMBURG

Im Entwicklungsprozeß der zeitgenössischen Musik macht sich seit einiger Zeit unverkennbar eine rückläufige Tendenz bemerkbar: die spekulativen, experimentellen Faktoren erstreben einen Anschluß an die Grundelemente des musikalischen Wesens und seine ästhetisierende Erlebnispotenz — wenn auch naturgemäß in abgewandelter Artistik der Erscheinungsform! Also, man ist bemüht, die neugestalterischen Errungenschaften des Sachlichkeitswillens in Richtung auf die sinnlich orientierte Resonanz der Psyche abzustimmen und zu konkretisieren. Man hat in den schöpferischen Durchgangsstadien der jüngsten Vergangenheit erkennen müssen, daß es mit

der rein architektonischen Neuinterpretation der Rhythmik im Bunde mit einer linear inspirierten Zufallsharmonik allein nicht geht. Es fehlte das seelentümliche Bindeglied zwischen beiden Wesenheiten: die melodische Triebkraft und zugleich ihr ordnendes Moment der Phrasierung, mit andern Worten: die spezifische Eigenschaft des Melos als bewegungsregulatives Durchgangsprinzip der neuen Motorität. Die melodische Phrase, ob tonal oder atonal, ist der Atem, der rhythmische Akzent der Pulsschlag, der harmonische Effekt die Gebärde der Musiksprache. Wenn der Atem erstickt, geht dem Puls die beflügelnde Kraft ab und die Gebärde erlischt. Keine Musik zu irgendeiner Zeit kann ohne den belebenden, beseelenden Atem der Melodie auskommen, denn Harmonie und Rhythmus sind immer nur als ihr gestalterisches Ergebnis wesentlich, naturgemäß. Selbständig auf sich allein gestellt, charakterisieren sie sich mehr oder minder als spirituelle Geräuschmusik höheren Grades.

Eine andere Frage ist es, wie sich nun das Melos, für sich wie auch in Wechselbeziehung zu Harmonik und Rhythmik, für den endgültigen musikalischen Ausdruck der Zeit aus dem vorliegenden neutönerischen Material herauskristallisiert.

Da ist vorab zu unterscheiden zwischen Sinnmusik und Zweckmusik. Die erstere sucht nicht ihre Wirkung aus sich selbst zu erzielen, sondern lediglich aus dem Aspekt einer analog gerichteten oder übergeordneten Idee, sei es interpretierend oder illustrativ, dekorativ. Die letztere dagegen sucht den Eindruck aus eigenem Vermögen allein zu erschließen, ohne Zusammenhang mit künstlerischem Beiwerk oder gar ideellen Richtlinien. Beiden Arten der Konzeption mangelt im bisher geübten neusachlichen Gepräge jedoch die eindeutige Zeichensprache der Aktion. Einmal ist das sinnfällige Programm außerhalb der musikalischen Ausdeutung angekurbelt. Andermal fehlt eine sinnbildliche Grundierung überhaupt. Eine sinnlich oder gar übersinnlich inspirierte Musik aber, die sich über primitive Geräuschmusik erheben will, bedarf, wenn nicht gefühlsmäßiger Erlebnissubstanz im Sinne der Klassik und Romantik, zumindest eines fixen geistigen Hintergrundes, von dem aus sie sich zu offenbaren vermag. Mit anderen Worten: die darstellerische Symbolkraft muß aus der musikalischen Zeichengebung heraus sich gebären!

So betrachtet, kommen wir zu einer Synthese zwischen Zwecktum und Sinngebung der leitenden Idee: in Gestalt der Begriffsmusik. Die kommende Musik (die sich zurzeit in der Form prosaischer Gebrauchsmusiken eine sehr typische Zwischenbasis gesichert hat) wird die darstellerische Wirksamkeit systematisch in die eigenen schöpferischen Belange hinein verlegen müssen, um zu einer definitiven Ausdrucksformulierung zu gelangen, die an die Stelle der bisherigen gedankenfremden Exaltation der Gefühlsskala die Beredsamkeit begrifflicher Demonstration setzt. Es liegt ohne weiteres

auf der Hand, daß eine solche musikalische Dialektik eine deklamatorische Physiognomie haben muß. Diese intellektuelle Musiksprache wird um so intensiver Wurzel in uns fassen, als sich ihr Gedankengut, das sie in tönend bewegter Form zu realisieren und auszustrahlen sucht, musikalisch verbegrifflicht. Hieraus geht hervor, daß wir zu einer begriffsmäßig fixierbaren musikalischen Geistigkeit kommen müssen, nachdem die Gefühlsseligkeit in Krieg und Revolutionsnöten abgewirtschaftet hat. Zwischen dem konkreten Gedanken des gesprochenen Worts und dem labilen Gefühlsstrom der absoluten Musik liegt die erst vereinzelt in kargen Ansätzen kultivierte Welt der begrifflichen Symbole. Die hier angestrebte Synthese zwischen Denken und Fühlen — wie es uns in gewissem Sinne Malerei und Plastik vermitteln — hat mit der bisher geübten al-fresko-Programmusik nur oberflächliche Berührungspunkte. Jener fehlt jede systematische Durchgeistigung des Materials, ihre Technik ist nichts als eine intuitive Anempfindung an einen Gedankenkomplex. Hier ist an eine detaillierte Übersetzung von Begriffswerten in Empfindungswerte durch das Medium von Klang oder Geräusch gedacht (wie es bei der Malerei durch das Medium der Farbe geschieht). Allerdings fangen die optischen Künste durchweg die Eindrücke der äußeren Erscheinungswelt ein, die akustischen die Regungen der menschlichen Innenwelt. Anderseits könnte man den Maltendenzen des Expressionismus mit ihrer Verlegung des gestalterischen Milieus von außen in die Empfindungsbereiche der seelischen Reaktion ein umgekehrtes Bestreben der musikalischen Intention gegenüberstellen, indem sie die akustischen Existenzmale der Außenwelt in sich darzustellen sucht. Solches Streben brauchte sich keineswegs auf sklavische Verdolmetschung der Naturmusik durch Geräuschmaschinen zu beschränken. Die grobsinnliche Übersetzung von äußerer Erscheinung in innere Empfindung würde sich bald ins Kunsthandwerkliche, ins Geschmäcklerische verlieren, würde Künstelei sein statt Kunst, denn: Kunst weiß nur von der »inneren Stimme« zu sagen. Es bedürfte für den innermenschlichen Endzweck unseres auf vielfältigen Wegen und Umwegen Angestrebten nur eines sinnbildlichen Schlüssels unseres Innern zur Erschließung des Sinnfälligen auf dem Durchgangswege über unser Gehör für unsere innere Resonanz. Wo jenes Sinnfällige nicht durch eine akustische Ausstrahlung sich in uns zu verwurzeln vermag, bleiben wir auf seine Identifizierung durch eine Symbolsetzung angewiesen.

Nähern wir uns unserem Problemkreis auf dem gangbaren Pfad der Wortbedeutung. Aus dem ABC von zweieinhalb Dutzend Buchstabenzeichen entfesselt sich in unerschöpflicher Mischung ein gedanklicher Kosmos und darüber hinaus ein diffiziler Empfindungskomplex ohnegleichen. Der Gedanke liegt nahe: sollte, was dem Auge möglich ist, nicht auch dem Ohr erreichbar sein — und aus der Skala von einem Dutzend Tönen (einer Oktave) eine ebenso irreale Welt von untergedanklichen Regungen irgendwie

begrifflich gebunden und mobil gemacht werden können? Wir sprechen von Farbton, von Klangfarbe, wir reden auch zuweilen von Wortmusik. Von hier zu Bezeichnungen wie etwa Musikdiktat oder Geräuschnomenklatur ist es gar nicht so sehr weit. Es brauchte »nur« der begriffsmäßigen Festlegung der Tonbeziehungen untereinander. Daß diese unterschiedlich vom Alphabet zu erfolgen hätte, leuchtet ein. (Es sei denn, daß die Notation der Tonleiter der rhetorischen Buchstabenskala angeglichen würde, mit dem ausgesprochenen Ziel einer mechanischen Übersetzung des einzelnen Buchstabens in die jeweils entsprechende Note, wobei Alphabet und Tonleiter formell auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen wären — in Form einer rein dialektisch eingestellten Gedankenmusik, nach dem Lisztschen Muster B A C H: eine musikalische Gestaltungsmöglichkeit, immerhin ernstester Überlegung wert!) Die Sprechlaute, die wir mit Zunge, Gaumen und Lippen hervorbringen, halten die Mitte zwischen undefinierbarem Geräusch und temperiertem Klang. Die Zusammenstellung von Buchstaben zu Worten ist, was die solchergestalt fixierte Sinngebung anlangt, eine Sache des Gedächtnisses für uns, die wir in dieser Sprache bewandert sind. Zweifellos aber ist für den Lernenden, dessen Gedächtnis erst im Prozeß der geistigen Empfängnis begriffen ist, die der Wortbedeutung anhaftende phonetische Charakterisierung eine wertvolle unterbewußte Stütze.

Was den Konzeptionen unserer Neutöner offen oder versteckt eine verwandte Atmosphäre gibt, ist weniger die Dissonanz horizontaler Harmonieführung, noch das rhythmisch pochende »ostinato«, als vielmehr der unverkennbar dialektische Zug der Diktion, der seinen geistigen Vorläufer, an den er zuweilen unmittelbar anzuschließen scheint, im deklamatorischen Charakter des spätbeethovenschen Melos besitzt. Kein Zweifel, daß diese dialektisch-deklamatorische Kontur der Stimmführung dem kommenden atonalen Melos (soweit dieser Ausdruck dann noch am Platze ist) das typische Gepräge geben wird!

Jene Sinnfälligkeit, von der vorhin die Rede war (für deren empfindungsmäßige Interpretation nach feststehendem Schema es eines wertbestimmenden Schlüssels bedürfte) — ist natürlich nicht allein die reale der materiellen Umwelt, sondern ebensowohl und erst recht, dem übersinnlichen Wesenszug der Musik entsprechend, die fiktive der innermenschlichen Vorstellungswelt, der unwirklichen Geschöpfe und Bilder unserer Phantasie.

Eine solche umwälzende Neuorientierung der musikalischen Bewußtseinslage, die, so fern sie uns noch dämmert, dennoch in der Linie der natürlichen Weiterentwicklung liegt, benötigte also für die grundlegende Aktion der Übersetzung der früheren beweglichen Gefühlsmäßigkeit in eine feste Begrifflichkeit der Schaffung einer sinnverleihenden Gesetzmäßigkeit der klanglichen Wechselbeziehungen.

Aller Kunstwirkung liegt eine heimliche innere Gesetzlichkeit zugrunde.

Schütteln wir die Buchstaben z. B. des Wortes »Trab« durcheinander, so kann das Resultat sowohl »Bart« sein als auch ein unsinniges »Rabt«, dem unser Verständnis sich weigert — ebenso wie etwa einem blau gemalten Birkenstamm oder einem Menschen mit zwei Gesichtern. Nur in der Musik glaubt man immer noch, die lauschende Seele zur Akzeptierung aller möglichen Stegreifkombinationen überreden zu können! Auch der Alternative, ob ein musikalischer Einfall uns tief beeindruckt oder schal verpufft, liegt ein verborgenes Gesetz der Wirkung zugrunde. Auch hier waltet ein Netz von Tonbeziehungen, wie in dem Bereich der Sprache solche des Wortes! Aber es bedarf der Systematisierung klanglicher Wechselbeziehung durch ihre Erhebung in eine symbolische Begriffssprache, um Musik geistig —statt wie bisher sinnlich —aufnehmen und empfindungsmäßig interpretieren zu können.
Die Farblichtmusik ist eine bezeichnende Etappe des Strebens nach einer solchen Vergeistigung des Klangphänomens (zugleich mit seiner Entsinnlichung auf der andern Seite, etwa in der Ätherwellenmusik).
Arnold Schönbergs wahrhaft heroisches Ringen um möglichste Ausschaltung der sinnlichen Mittlerrolle zwischen Ausdruck und Eindruck ist ebenso symptomatisch für diese Tendenz wie Hauers Vierteltonprojekt ... wenn auch damit erst die ersten Spatenstiche der Urbarmachung einer nackten, aller dekorativen Reizkomplexe radikal entkleideten Begriffsmusik getan sein mögen.
Beethovens letzte Streichquartette bergen manche instinktmäßige Vorwegnahme heutiger Unterströmungen, in ihrer geistigen Haltung, ihrer archaischen Disposition, ihrem architektonischen Grundcharakter. Beispielsweise mutet die marschartige Einleitung zum Allegro-Presto-Finale des a-moll-Quartetts, op. 132, in ihrer deklamatorischen Beredsamkeit wie eine in Musik übertragene eindeutige intellektuelle Phrase an, innerhalb derer deutlich Frage und Antwort zu hören sind.
Ein starres Gerüst begrifflicher Sinngebung der klanggestalterischen Kombinationen, wie vorstehend flüchtig umrissen, würde nur auf den ersten Blick den Stempel interpretanter Willkür tragen. Wie wir unter dem kombinierten Sprachlaut nur die bestimmt fixierte, jeweils mit ihm verknüpfte Sinngebung empfinden, so müßte auch in jeder tonschöpferischen Nuance ein unverwechselbares symbolhaftes Vorstellungsbild sich aussprechen können.
Verdeutlichen wir uns diesen Gedankengang an einem schlagenden Beispiel: Wir hören einen Menschen in einer fremden, uns völlig unbekannten Sprache reden. Da wir die Sinnbedeutung dieser Kette von Lauten, halben Geräuschen und Akzentuierungen nicht wissen, so konzentrieren wir unsere Aufmerksamkeit unwillkürlich auf das sinnliche Element des phonetischen Duktus. Je mehr uns jedoch die den sprachlichen Lautgebilden innewohnende Bedeutung geistig offenbar wird, im selben Grade verschleißt sich die sinnliche Patina, und wir registrieren das Gesprochene scheinbar unmittelbar mit

den ausgestreckten Fühlern des Intellekts — der Assimilationsprozeß zwischen dem aufnehmenden Gehör und der inneren Projektion ist zu einer unbewußten mechanischen Funktion herabgedrückt. So hören wir heute, nachdem die Erlebnispotenz gefühlsmäßiger Empfängnis und seelischer Verarbeitung vorsätzlich ausgeschaltet ist, die neutönerische Materie wie eine häßliche, unbekannte Sprache, deren sinnhafter Geisteshintergrund uns noch nicht aufgegangen ist. Kein künstlerisches Material kann aus seiner bloßen Motorität heraus irgendeine Tiefenwirkung in unserer Psyche erzeugen. Der Hörer braucht zugleich mit dem artistischen Darstellungsmittel die seinem gestalterischen Ablauf zugrundeliegende ideelle Wesenheit. In der Programmusik war es ein poetischer oder malerischer, zuweilen auch ideologischer Vorwurf, eine schöpferische Unterlage von außen her. (Auch die gegenwärtig goutierte »Gebrauchsmusik« ist eine ins Soziologische transponierte programmatische Musik.) In der absoluten Musik war es der elementare Strom der kreatürlichen Regungen und individuellen Stimmungen in uns, die sich in freier Wechselströmigkeit mit dem sinnlich interpretierten musikalischen Ausdruck identifizierten, sich ihm willkürlich unterlegten. Heute wirkt die atonale Technik mangels eines »inneren«, die Empfindungsresonanz ankurbelnden Programmatismus wie das erstarrte Fluidum eines toten Menschengesichts. Unser inneres Gehör weiß nur aus der Kunstschöpfung herauszuholen (bei den bildenden Künsten unser inneres Gesicht), was die schöpferische Intuition an Empfindungswerten erkennbar hineingelegt hat. So wie gegenwärtig ins Blaue hinein die Denkmaschine automatisch-konstruktiv laufen lassend, gerät die Entwicklung in Sackgassen und verliert sich in motorischen Leerlauf. Sie benötigt für ihren Fortschritt einer übergeordneten geistigen Idee, die sie allerdings in sich selbst, ihrer Offenbarung verkörpern und ausstrahlen könnte! Aber ein leitender, die Gestaltung durchlaufender, sinnbestimmender Plan muß sein, allen Objektivierungsbestrebungen zum Trotz. Auch Bach hatte ihn: in seiner tiefinnerlichen religiösen Inbrunst, seinem kosmischen Urgefühl. Die Atonalik aber ist weltlich gerichtet. Sie bedarf eines diesseitigen Interpretationsschlüssels, in Form einer gegenständlichen Symbolik der äußeren Erscheinungswelt oder der inneren Vorstellungswelt.

Die Malkunst gibt die Gebärde einer Erscheinung wieder, die Skulptur ihre Geste, der Tanz ihr Temperament: optisch. Der Tonkunst ist ihre akustische Darstellung vorbehalten — sei es in Art einer funktionellen *Geräuschmusik* unter Anlehnung an die dinghafte Außenwelt (ein Typisches objektivierend: Das zeitgenössische Beispiel Honeggers Pazific 231!), oder einer spirituellen *Sinnbildmusik* (individuell-subjektiv sich gebend aus innerer Schau), oder einer Kombination von beiden Möglichkeiten. Aber eine symbolisch aktivierte »Begriffsmusik« wird sich aus der Musikübung von morgen entwickeln!

ANTON VON WEBERN

VON

WILLI REICH-WIEN

Als ich kürzlich in diesen Blättern ein biographisches Porträt Alban Bergs entwerfen durfte, war meine Aufgabe durch die Tatsache erleichtert, daß Bergs bisher umfangreichstes Werk, die Oper »Wozzeck« eben seinen Siegeslauf über die deutschen Bühnen vollzieht, wodurch sich mühelos zahlreiche Anknüpfungspunkte an die musikalische Tagesgeschichte ergaben. Weit schwieriger muß sich der Versuch gestalten, das Wirken und Schaffen Anton v. Weberns, des gleichaltrigen Studiengenossen und Freundes Alban Bergs in knapper Skizze darzustellen, da Weberns bisherige Kompositionen, fast ausschließlich dem intimen Kammerstil zugehörend, im Rahmen des normalen Konzertbetriebs bis jetzt nur selten einem größeren Publikum vorgeführt werden konnten. Um so geschätzter sind die Werke Weberns von jenen, welche Gelegenheit hatten, sich durch oftmaliges Hören in ihre eigenartige Klangwelt einzuleben, und es erscheint daher durchaus angebracht, auch an dieser Stelle nachdrücklich auf ein Schaffen hinzuweisen, das die moderne Musik um eine Reihe der wertvollsten Tonschöpfungen bereichert hat. Wiederholte Aufführungen müßten ständig einem größeren Hörerkreis Gelegenheit geben, das Werk Weberns in authentischer Interpretation auf sich einwirken lassen zu können. Hier erschließt sich dem Rundfunk eine ganz besonders dankbare Aufgabe, da er, infolge seiner materiell unabhängigen Situation und der sich stets steigernden technischen Vollendung der Wiedergabe, fast allein diese Möglichkeit hat. — Ein anderer Weg zum Verständnis der Eigenart Weberns ist in seinem Wirken als Dirigent zu suchen, da Nachschaffen fremder Werke und eigene Produktion eine untrennbare Einheit im Innern des Künstlers bilden, der beiden in der gleichen Treue verbunden ist.
In dem kleinen Landstädtchen Mödling bei Wien in größter Zurückgezogenheit seinem Schaffen lebend, ist Webern nur lose mit dem offiziellen Konzertbetrieb der Großstadt verknüpft. Jedes von ihm geleitete Arbeitersinfoniekonzert wird aber zu einem Ereignis, das den Wiener musikalischen Alltag weit überragt. Diese Wirkung geht nicht nur von seinen Programmzusammenstellungen aus, die oft wenig bekannte Werke unserer Meister in den Vordergrund stellen, sondern auch von seiner Interpretationskunst, die uns scheinbar wohlvertraute Werke plötzlich in neuem, und wie es uns nun selbstverständlich dünkt, im einzig möglichen Licht erscheinen läßt. Die riesenhafte Pionierarbeit, die Webern an dieser Stelle für Mahler, Schönberg und viele andere geleistet hat, ist heute bereits unübersehbar. — Aus musikalischen Laienkreisen schuf er den Chor der »Kunststelle«, den er nach kurzer Zeit zu glanzvollen Aufführungen der 2. und 8. Sinfonie Mahlers und des schwierigen acht-

stimmigen Chors »Friede auf Erden« von Schönberg in den Arbeitersinfoniekonzerten befähigte. — Weberns Dirigentenleistungen gelten sowohl der erzieherischen Probenarbeit, als auch der unmittelbaren schöpferischen Improvisation im Augenblick der Aufführung. Er teilt diese charakteristische Doppelfunktion mit Gustav Mahler, als dessen berufener Erbe er in vieler Hinsicht anzusehen ist. Die beispiellosen Dirigentenerfolge, die er in letzter Zeit auch im Auslande mit ihm völlig unbekannten Orchestern errungen hat, wären aber undenkbar, wenn nicht die Persönlichkeit Weberns im Stande wäre, jedem einzelnen Mitwirkenden die Bedeutung seiner Aufgabe bewußt werden zu lassen und ihn zu selbst nie geahnten Höchstleistungen zu inspirieren. Webern muß seine genialen Nachschöpfungen meistens als Gast mit Orchestern vollbringen, denen infolge harter Berufsarbeit nur geringe Probenzeit zur Verfügung steht. Mit vollem Verständnis für die bestehenden Schwierigkeiten trachtet er dann, die ihm anvertrauten Körperschaften auf die nur von ihm erschaute künstlerische Höhe zu führen. Daß ihm dies immer wieder gelingt, ist nur dem ihm innewohnenden fanatischen Kunstwillen zuzuschreiben, der von klarer Sachlichkeit erfüllt, mit leidenschaftlicher Gestik Müde und Zögernde mitreißt.

*

Die gleiche klare Sachlichkeit beherrscht die kompositorische Tätigkeit Weberns, welche für die Öffentlichkeit 1908 mit einem großen Orchesterwerk (Passacaglia op. 1) anhebt. Webern dokumentiert darin seine in Schönbergs Schule gewonnene Sicherheit in der Beherrschung der strengen Form und des großen Orchesterapparates. Schon in diesem ersten, außerordentlich inspiriertem Werk herrscht eine Klarheit der Farbendisposition, die sich später zu höchster Transparenz steigern sollte.

Die Passacaglia, sowie das ihr folgende op. 2 »Entflieht auf leichten Kähnen ...« (George), Doppelcanon für gemischten a cappella-Chor, stehen noch durchaus im Bereich des von Schönberg erweiterten Tonalitätskreises. Aber bereits mit den 1908/09 komponierten Liedern mit Klavier nach Texten von Stefan George (op. 3. und 4) wird der Boden der Tonalität zugunsten einer nur ihrer Eigengesetzlichkeit folgenden Schreibweise endgültig verlassen. Op. 5 (Fünf Sätze für Streichquartett) bringt dann auch die formale Wendung zu jenen knapp gefaßten Gebilden, die nun durch lange Zeit für Webern charakteristisch werden. Immerhin ist der erste Satz noch in Sonatenform gehalten, die hier allerdings als in konzentriertester »Essenz« gegeben, angesehen werden muß. — Das neue Gestaltungsprinzip erscheint sofort in op. 6 auf das große Orchester übertragen. Unter diesen »Sechs Orchesterstücken« erscheint mir das vierte, »alla marcia funebre«, für die Eigenart dieses Schaffens besonders bezeichnend. Über dumpfen Marschrhythmen der Blechbläser und des Schlagwerks erheben sich schüchterne Klagemelodien der einzelnen Holzbläser, die durch ein donnerndes Crescendo des vollen Orchesters (ohne Streicher!)

erstickt werden. Zwingender kann die Impression einer Leichenfeier wohl nicht gestaltet werden!
Auf die folgenden Werke op. 7 bis 11 (Vier Stücke für Violine und Klavier, 2 Lieder nach Rilke, 6 Bagatellen für Streichquartett, 5 Orchesterstücke und 3 Stücke für Cello und Klavier) müssen die folgenden Worte Schönbergs ihre ureigenste Anwendung finden: »Klangfarbenmelodien! Welche feinen Sinne, die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag! Wer wagt es hier Theorie zu fordern*)!« — Die bereits erwähnten Instrumentalwerke von op. 5 an bilden nicht nur infolge ihrer formalen Besonderheit, sondern auch wegen der sie beherrschenden Grundstimmung eine einheitliche Gruppe im Schaffen Weberns. Auf eine gewisse Parallelität zwischen den Quartettsätzen op. 5 und 9 einerseits und den Orchesterstücken op. 6 und 10 anderseits sei hier gleichfalls hingewiesen. Die 5 Orchesterstücke (op. 10) bildeten die Sensation des Züricher Musikfestes 1926. Webern hat gelegentlich der Wiener Aufführung den Stücken die Titel »Urbild«, »Verwandlung«, »Rückkehr«, »Erinnerung« und »Seele« vorangestellt, wollte aber damit keine programmatischen Erklärungen geben, sondern nur jene Stimmungen andeuten, die ihn bei der Komposition der einzelnen Stücke beherrschten.
Die nun folgende Werkreihe (op. 12 bis 19) enthält auffallenderweise ausschließlich Vokalwerke und kann von diesem Gesichtspunkt aus gleichfalls als eine zusammengehörige Gruppe aufgefaßt werden. Auch in der Textwahl werden neue Wege eingeschlagen. An Stelle der komplizierten Dichtungen Georges und Rilkes treten schlichte lateinische Texte (aus dem Brevier), volkstümliche Weisen aus »Des Knaben Wunderhorn«, Gedichte einfachster Grundstimmung von Goethe, Strindberg, Karl Kraus, Trakl und aus Hans Bethges »Chinesischer Flöte« (op. 12 und 13). Das tiefe Naturgefühl Georg Trakls inspiriert den Komponisten zu den »6 Liedern« (op. 14), welche mit den folgenden »5 geistlichen Liedern« (op. 15) meines Erachtens den bisherigen Höhepunkt im Liedschaffen Weberns bilden. — Die Werke dieser Reihe haben die deutliche Tendenz, im Gegensatz zu den vorangegangenen Instrumentalwerken wieder größere Formen zu bilden. Auch weisen sie alle, mit Ausnahme der Klavierlieder op. 12, besonders aparte Besetzung der Instrumentalbegleitung auf und zeigen jenes neuerliche Hinneigen zur strengen Form, die in den jüngsten Werken Weberns so deutlich zutage tritt. Hier ist vielleicht auch die Technik anzudeuten, die in den vorhergegangenen und folgenden Stücken den Klangreiz ergibt, der das Werk Weberns in unnachahmlicher Weise erfüllt. Alle vokalen und instrumentalen Mittel werden bis zu der äußersten Grenze ihrer Leistungsfähigkeit angespannt, da die empfundenen extremen Stimmungen auch entsprechende Interpretation verlangen. Diesen Stimmungen dient auch bevorzugter Gebrauch seltenerer Kombina-

*) Schlußworte der »Harmonielehre«.

tionen innerhalb der Instrumentalbegleitung. (So besteht z. B. der Begleitkörper zu den »6 Trakl-Liedern« aus Klarinette, Baßklarinette, Violine, Cello und zu den »5 Geistlichen Liedern« aus Violine, Bratsche, Flöte, Klarinette, Trompete und Harfe, während das »Orchester« zu den Liedern op. 13 außer Solostreichern nur je eine Flöte, Klarinette, Baßklarinette, Horn, Trompete und Posaune enthält.) Die thematischen Linien werden meist zwischen mehreren Instrumenten aufgeteilt und dadurch ein Oszillieren der gesamten Klangwelt erzielt, dessen übersinnlichen Reiz sich wohl kein unbefangener Hörer entziehen kann. — Als letzte in der Reihe der Vokalkompositionen folgen op. 16 bis 19: 5 Canons für Gesang, Klarinette und Baßklarinette, 3 geistliche Lieder, 3 Lieder für Sopran, Es-Klarinette und Gitarre und 2 Chorlieder nach Goethe mit Begleitung von Celesta, Gitarre, Geige, Klarinette und Baßklarinette. Das noch ungedruckte op. 17 weist erstmalig den reinen Zwölftonstil auf, der auch in früheren Werken vorgebildet erscheint und den jüngsten Schöpfungen Weberns ihre formale Geschlossenheit verleiht. Mit der konsequenten Anwendung der Zwölftontechnik war gleichzeitig die Grundlage geschaffen für größere Instrumentalformen, welche nunmehr das jüngste Schaffen Weberns beherrschen. — Das Streichtrio op. 20 meistert in beiden Sätzen die Sonatenform. Infolge der zahlreichen kleinen Notenwerte und der fortwährend wechselnden Stricharten erhält das Werk trotz des durchwegs langsamen Grundtempos einen flüchtig schwebenden Charakter, der der »Pianissimo-expressivo-Stimmung« des Ganzen durchaus angemessen erscheint. Eine Sinfonie (op. 21) für Klarinette, Baßklarinette, 2 Hörner, Harfe und Streichquartett erlebte zu Beginn des Jahres durch die Kammermusikvereinigung Steuermann-Kolisch in Wien ihre europäische Erstaufführung, nachdem ihr am 18. Dezember 1929 die von der »League of Composers« in New York veranstaltete Uraufführung vorangegeangen war. Die Sinfonie ist zweiteilig angelegt, einem »ruhig schreitenden« Satz in Form eines Doppelcanons folgt ein sich steigernd entwickelnder Variationensatz, der das Hauptthema mit höchster kontrapunktischer und instrumentatorischer Kunst siebenfach verändert. Das Studium der Partitur gibt nur die Ahnung eines Klangkosmos, den erst die Aufführung zu tönendem Leben erwecken kann.
Auch die vom Komponisten selbst geschaffene Bearbeitung seines op. 5 für Streichorchester fand in Amerika ihre Uraufführung. Diese Bearbeitung stellt keineswegs eine bloße Übertragung der Quartettpartien auf das Streichorchester dar, sondern bildet bei notengetreuer Erhaltung des thematischen Gerüstes eine instrumentale Umdichtung zu einem völlig neuen Klangkörper. Diese Neugestaltung, die stellenweise fünfzehnfach geteilte Stimmen aufweist, erschließt der Bearbeitungstechnik eine völlig neue Richtung und wird sicher in Hinkunft allen derartigen Bestrebungen die Wege weisen.

*

Die tiefe Wirkung, die vom Gesamtwerk Weberns ausgeht, ist vor allem der, von jedem in seinen Bannkreis Geratenen erfühlten Erkenntnis von der lauteren Reinheit der Absichten dieses Mannes zu danken. In seiner edlen Menschlichkeit, seinem konzentrierten Schaffen und seiner Dirigentenkunst ist Anton von Webern in unseren an Idealen so armen Tagen eine besondere Ausnahmeerscheinung. Sein beispielhaftes Wirken bedeutet für die neue Musik die Gewißheit einer zukunftsweisenden Entwicklung.

MUSIK AUF ISLAND

VON

JON LEIFS (ISLAND) - TRAVEMÜNDE

Die musikpolitische Lage in Island, wenn man überhaupt von einer solchen sprechen kann, erklärt sich vor allem aus der historischen Vergangenheit des Landes. Der Urzustand alleinherrschender Volksmusik bestand fast unbeeinflußt seit der Wikingerzeit bis ins 19. Jahrhundert hinein. Denn Island bewahrte tausend Jahre hindurch nicht nur die altnordische Sprache und Literatur, Eddas und Sagas, sondern rettete bis heute auch die eben so alte Wikingermusik, eine absolute Parallele zur Sprache und Dichtung. Ausländische Kultureinflüsse machten sich erst im 19. Jahrhundert deutlich bemerkbar und brachten die alte Volksmusik nach und nach in schlechten Ruf. Die tausendjährigen Quintengesänge und akzentschweren Skaldenlieder mit den so deutlichen und häufigen Taktwechseln waren ja auch mit dem Geschmack der europäischen Romantik (und Klassik, kann man wohl sagen), durchaus nicht in Einklang zu bringen. Die neue Kirchenmusik ließ die alte Volksmusik geradezu barbarisch erscheinen, und so kommt es, daß man heute diese Musik meist in den entlegeneren Gegenden des Landes suchen muß, hauptsächlich in Nord-Island. Immerhin macht sich hier in den letzten Jahren auch eine »nationale Renaissance« bemerkbar. Verfasser hat die alten Lieder auch in verschiedenen Gegenden des Landes phonographisch aufgenommen und dem Phonogrammarchiv der Berliner Musikhochschule zur Verfügung gestellt. Sammlungen solcher Lieder sind denn auch sogar mit deutschen Texten erschienen. Die ausländischen Einflüsse des 19. Jahrhunderts reichten auch nicht so weit, daß damals von *kunst*musikalischen Einflüssen gesprochen werden könnte. *Kunst*musik kommt erst im 20. Jahrhundert nach Island, und einheimische schaffende und nachschaffende Tonkünstler von europäischem Niveau besitzt Island erst in den letzten zwei Jahrzehnten.

Die Hauptstadt des Landes, Reykjavik (27 000 Einwohner), ist denn als Stadt auch erst in den letzten Jahrzehnten eigentlich entstanden, und es entwickelt sich hier erst ein Kultur-Zentrum in europäischem Sinne. Die



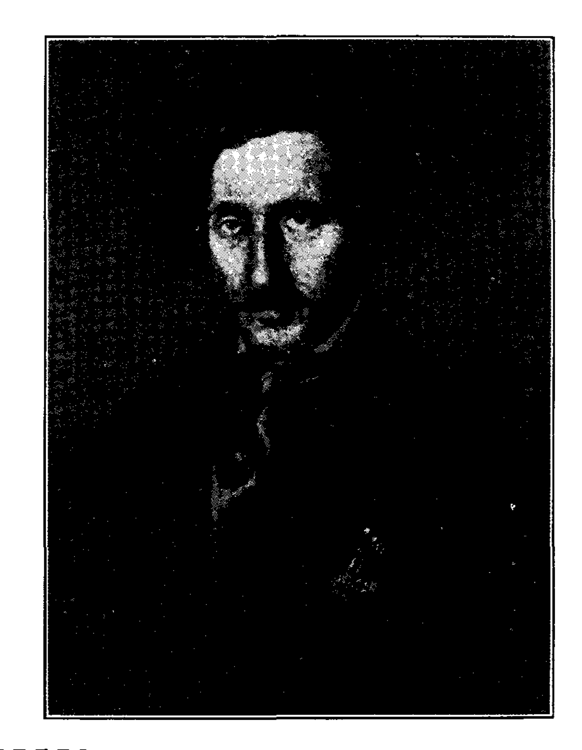


DONIZETTI

nach dem Gemälde von Coghetti (Rom)
1832

nach der Miniatur von M. Albaneri (Neapel)
1842





DONIZETTI

nach dem Steindruck von Kriehuber (Wien)
1844

nach dem Gemälde von Rillose (Bergamo)
1847

Gründung der Universität und die Erlangung der politischen Unabhängigkeit sind Marksteine. Hier entsteht denn auch nach und nach ein öffentliches Musikleben, unterstützt durch ausländische Künstler. Alles was kunstmusikalisch geboten wird, wirkt als Sensation. Mehrere ausverkaufte Häuser hintereinander waren vor einigen Jahren keine Seltenheit, selbst wenn es sich um Wiederholungen desselben Programms handelte. — Das ist heute vorbei. Denn eine musikkulturelle Erziehung ist natürlich nicht da, und die Menge kann noch nicht zum Kern der künstlerischen Musik dringen. So etwas kann sich erst langsam entwickeln.

Wenn wir die schöpferische Produktion isländischer Musik betrachten, so ist leider nicht viel zu berichten. Die ersten isländischen Kompositionen sind »skandinavistisch« in schlechtem Sinne, dabei nicht über dem Niveau dilletantischer Auch-Musikanten. Erst in den allerletzten Jahren entstehen Kompositionen, deren Urheber höhere europäische (meist deutsche) Musikbildung genossen haben. Zum Teil handelt es sich hier um bewußte Kultivierung der alten Volksmusik; zum Teil machen sich auch epigonenhafte Einflüsse bemerkbar, immerhin aber in kultiviertem Sinne.

Die Entwicklung geht in Island auf allen Gebieten mit rasenden Schritten vorwärts. Erst wenn Island ein eigenes Orchester hat, wird das Musikleben festere Formen annehmen. Die große stattliche Rundfunkstation, die in diesem Jahre gebaut wird, soll als Zentrale für das Musikleben und die gesamte kulturelle Erziehung des Volkes dienen. Hoffen wir, daß nicht das Gegenteil in der Praxis der Fall sein wird.

FRIEDRICH NIETZSCHE

ZUM 25. AUGUST 1930

VON

WALTHER KRUG-SCHOPFHEIM

Nietzsche war vielleicht sieben Jahre alt, als Musik zum erstenmal in sein Leben eingriff. In Naumburg lebte der Geheimrat Krug, Vater seines Jugendfreundes Gustav. Der Geheimrat war ein leidenschaftlicher Musiker und als Klavierspieler und Komponist geschätzt. Mendelssohn war der Pate Gustavs. Was der Geheimrat für den Knaben Nietzsche bedeutete, erkennen wir aus den Sätzen, die der Dreizehnjährige über ihn niederschrieb: »... Er ist ein großer Musikkenner und Virtuos ... Seine hohe imponierende Gestalt, sein ernstes geistreiches Gesicht, seine anerkannte Tüchtigkeit, alles dies machte auf mich einen großen Eindruck. Er besaß einen wundervollen Flügel, der mich so anzog, daß ich oft vor seinem Hause stehen blieb und den

erhabenen Melodien Beethovens lauschte . . .« Über seinen Freund Gustav aber bemerkte er sich in der gleichen Zeit folgendes: »Von Kindheit an wurde Gustav zu den Genüssen der Musik hingeleitet. Er lernte sehr schnell Violine spielen, da er keine Mühe scheute, hierin Fertigkeit zu erringen. Später wurde ihm Musik so zur Notwendigkeit, daß ich glaube, wenn man sie ihm entreißen wollte, man ihn seiner halben Seele beraube. Wie oft sahen wir uns miteinander Musikalien an, sprachen unsere Meinungen gegeneinander aus, probierten dies und das und spielten uns gegenseitig vor.«
So sehen wir die musikalischen Anfänge. Da die Richtung des Geheimrats klassisch-romantisch war, waren es auch die Knaben. Im Sommer 1858 schreibt Nietzsche von seinem »unauslöschlichen Haß gegen alle moderne Musik und alles, was nicht klassisch.« Doch schon im Sommer 1860 lautet es anders. Nietzsche und Krug hatten auf Nietzsches Anregung zusammen mit dem geichaltrigen Wilhelm Pinder einen richtigen Verein gegründet, den sie Germania benannten. Dieser Verein hielt sich die »Neue Zeitschrift für Musik«, die damals so ziemlich als einziges Blatt für Wagner eintrat, und im April 1862 schaffte man auf Krugs Vorschlag, der offenbar als erster sich für Wagner begeistert eingesetzt hatte, den Klavierauszug zum Tristan an. Über den Ernst, mit dem Nietzsche der Sache anhing, geben die Worte Auskunft, mit denen er zehn Jahre später als Basler Professor in den Vorträgen über die Zukunft unserer Bildungsanstalten dieser Zeit gedachte, und mehr noch jene Niederschrift aus dem Herbst 1888, kurz vor seinem geistigen Zusammenbruch, in der es in dankbarer Erinnerung heißt, daß er von dem Augenblick, wo es einen Klavierauszug des Tristan gegeden habe, Wagnerianer gewesen sei.
Wie sehr sich Nietzsche in Dingen der Musik dem Freunde Gustav Krug verbunden fühlte, liest man im Briefwechsel. 1871 nannte er ihn »den allein in meine Musikentwicklung wirklich Eingeweihten« und noch 1887 seinen »ältesten Freund in arte musica«. Er hat Krug seinen »Hymnus auf die Freundschaft« gewidmet (1874), aus dessen Schlußsatz er 1887 den »Hymnus an das Leben« für Chor und Orchester formte, den er sich zu seinem Gedächtnis gesungen wünschte. Auch zur Musik Krugs, von dessen Werken eine Reihe Lieder und Gesänge, darunter zu Gedichten Nietzsches, in Druck erschienen sind, hatte er eine merkwürdige Zuneigung. 1872 schreibt er an Rhode: »Krug hat ein sehr schönes Quartett gemacht und mir übersandt: es ist schönste ‚Erinnerungsmusik', nämlich wie ein Tag aus unserm gemeinsamen Knabentraumleben, sehr abendwolkenhaft«. An Krug selbst aber schreibt er von dem »edlen Kunstprodukt . . . Du hast eine Reinheit und Feinheit der Stimmführung und ein sanftes Pathos erreicht . . . Verliebt habe ich mich in Deine Musik . . . Sie trieft, um biblisch zu reden, vom Öle der Anmuth und Wehmuth; wie komme ich mir dann immer vor mit meinen plumpen Geschichten und täppischen fortissimis und tremolis, wenn ich

Deine Stimmführung sehe, wie schön geschuppte, graziöse Schlangen, und Deine Contrapunktik studiere. Wirklich, mein lieber Freund, aus Dir braucht nichts zu werden: denn Du bist was geworden: ein tüchtiger Musiker... Nun kommts mir vor, als widerspiegle mir Dein Quartett mein damaliges Sinnen und Trachten, Leid und Lust der ganzen jugendlich schwermütigen Seele — und das macht mir Deine Musik so vertraut und ergreifend...« (1872) Und weiter: »Deine Musik brachte mich in die *Nähe Deiner* Seele, wie wohl nichts es sonst vermöchte. Das ist die Meditation eines edlen Gemüthes über alles, was ihm das Leben geschenkt hat — und die Arbeit eines vortrefflichen Musikers, Du setzest mich in Erstaunen« (1879). »Sodann bist Du Deiner Kunst treu geblieben und ich höre alles was Du davon mir meldest, mit einer innigen Befriedigung« (1880). »Deine Musik hat Tugenden, die jetzt selten sind... In Deiner Musik klingt mir viel gute Vergangenheit und... auch etwas von Zukunft« (1882).

Diese innige Verbindung der beiden Freunde in arte musica, auf die man bisher nur wenig hingewiesen hat, ist für die Erkenntnis von Nietzsches Art sehr aufschlußreich. Der Freund weckt in ihm die Erinnerung an Vergangenes, an Jugendzeiten, er will ihn aber auch in die Zukunft weisen. Damit sieht sich Nietzsche selbst in ihm, Nietzsche, der für die Zukunft denkt und sorgt, und doch immer wieder Rückblicke feiern muß, so sehr, daß er schließlich die »Ewige Wiederkunft aller Dinge« verkündigt, diese radikalste Verewigung des Vergangenen. Und er sagt es ja selbst, daß die Musik des Freundes seine eigene Seele widerspiegle. Das aber ist so wahr, daß sich in den Kompositionen beider Übereinstimmungen finden in der Haltung, in der Stimmung, ja in der Folge einzelner Töne. Und immer zeigt sich bei beiden ein edler Ernst und eine ehrliche Herzlichkeit, die oft geradezu etwas Ergreifendes hat. Im ganzen könnte man bei beiden, auch bei Nietzsche, von einer gewissen Frömmigkeit reden, und es ist ja bekannt, daß Nietzsches »Hymnus an das Leben« auf Italiener durchaus nicht im Sinne einer freigeistigen Musik des Südens gewirkt hat; sie glaubten eine musica sacra zu hören und fühlten sich in die Kirche versetzt.

Krug, der überzeugter Wagnerianer (im guten Sinn) war und geblieben ist, hat doch aber immer romantische Musik im Sinne Schumanns gemacht, obwohl er von Wagner und später noch von Strauß gelernt hat. In späteren Jahren waren auch Anklänge an die Brahmssche Haltung zu bemerken. Heute, wo man weiß, wieviel Schumann auch in Wagner, seinem Antipoden, steckt, ja daß selbst Brahms mit Wagner Gemeinsames hat, wird das alles nicht mehr befremden. Krug blieb im Grunde sich selbst treu, und seine letzten Kompositionen sind im gewissen Sinne nur Wiederholungen der Jugendzeit, wenn auch freier, reicher und von höherer Warte. Mit alledem ist aber Krug auch hierin der Freund Nietzsches geblieben, dessen Musik mit Anlehnung an Beethoven und Wagner im ganzen durchaus romantisch

war im Schumannschen Sinn und es so geblieben ist, daß, wie schon oben angedeutet, im Jahre 1887 der Hymnus an das Leben dem aus dem Jahr 1874 stammenden Hymnus an die Freundschaft einfach entnommen werden konnte, ohne daß an dem Hauptakzent etwas zu verändern war.

Hieraus fällt ein deutliches Licht auf Nietzsches Verhältnis zu Wagner. Im Jahre 1876 wandte sich Nietzsche von Wagner ab. Aber Wagner war derselbe nach 1876 wie vor 1876, nur daß seine Musik noch deutlicher, klarer, und, wenn hier und da auch reicher, im ganzen doch aber einfacher wurde. Wagner blieb der Romantiker, der er gewesen war. Aber auch Nietzsche, wie wir sehen, ist ja geblieben, was er war: Romantiker. Und wie die Musik des Freundes Krug in ihrem romantischen Zug Wagner treu blieb, obwohl sie wenig Wagnerisches annahm — vielleicht gerade darum —, so blieb auch Nietzsche, der sich in ihr immer wieder erkannte, dieser Romantik treu, blieb, trotz allem, was er später gegen Wagner schrieb — Wagnerianer.

Es ist wahr, Nietzsche hat mit allem, was er später über Wagner sagte, als er ihn einen dekadenten Schauspieler nannte und ihm Mangel an Größe und Neigung zum Kleinen und Kleinsten, zum Dunkeln, Dumpfen vorwarf und schließlich gar so boshaft war, auf seine Kosten Bizet zu preisen, sich damit von ihm loslösen und ihm entschieden den Rücken kehren wollen.

Und doch darf nicht vergessen werden, daß dieses Lob im Grunde nur gesungen wurde, weil es »als ironische Antithese gegen Wagner sehr stark wirkt.« (Brief an Fuchs.) Welch wundervolle Sätze finden sich in »Jenseits von Gut und Böse« (1885) über das Vorspiel zu den Meistersingern, wie entzückt äußert sich Nietzsche über die Musik zum Parsifal, die ihn sogar an Musik der eigenen Jugend gemahnt, und über den Tristan lese man doch immer wieder außer den Sätzen, die sich in Ecce homo finden, jenen Brief an Fuchs aus den letzten Tagen des bewußten Lebens (27. Dezember 1888, Anfang Januar 1889 brach er zusammen), wo es lautet: ». . . Tristan . . . ist das capitale Werk und von einer Fascination, die nicht nur in der Musik, sondern in allen Künsten ohne Gleichen ist.« Schreibt so einer, der sich fremd fühlt, oder gar Gegner und Feind ist? Ist hier nicht vielmehr jedes Wort Verstehen, Bejahen, Freundschaft, Verwandtschaft? Wie sehr verblaßt dagegen jedes Wenn und Aber, und all die vielen heftig ablehnenden, ja giftigen Worte!

Und doch immer wieder die »Musik des Südens«, der Leichtigkeit, Beschwingtheit des Tanzes! Als ob Nietzsche nicht gerade damit der echte deutsche Romantiker wäre, der aus den Wolken seines schweren Nordens nach dem hellen Himmel des Südens verlangt und der doch immer wieder, wie Goethe und Hölderlin, seine Geistesverwandten, in das eigene Haus zurückkehrt und Deutscher bleibt durch und durch. Und wie Nietzsches Musik, gleich der des Freundes, bis zum Ende deutsche Romantik blieb,

so bleibt er selbst, trotz allem Wagners Freund und — Wagnerianer, d. h. hier der echte deutsche Romantiker. Wie denn auch seine Schriften, trotz allen Ehrgeizes, mit der lateinischen Rasse zu wetteifern, deutsch sind durch und durch.

Trotz allem blieb er Wagners Freund und Verwandter, und all das, was er Wagner vorwarf, das Miniatur- und Mosaikartige, das Haften am Kleinen, das immer wieder Ansetzen, die ewige Melodie, all dies galt im Grunde nur ihm selbst, dem Wagnerianer in ihm, dem Verwandten Wagners. Sind doch all seine Schriften in eben diesem Stil gedacht und geschrieben: aphoristisch, auch wo sie zusammenzuhängen scheinen, immer wieder ansetzend, mit einer liebenden, ja eifernden Betonung des Einzelnen, auch Kleinen, Kleinsten, und alles durchströmt von der einen ewigen Melodie.

Es war aber nicht nur Wagner, und in Wagner nicht nur Nietzsche selbst, der hier getroffen wurde (und getroffen werden sollte?), es war die Musik als solche, wohlgemerkt, der es doch seit je eigentümlich ist, aus dem Kleinen, dem Einfall, durch immer neues Wiederholen und Ansetzen überhaupt erst geboren zu werden, als einer, manchem freilich unter uns zu Leid und Verdruß muß es gesagt sein, in diesem Sinn von Grund aus eben »romantischen« Kunst.

Und diese Abwehr des »Romantischen« und damit der Musik an sich, sie bedeutet ja doch nichts anderes als die Abwehr eigner Kräfte und Gewalten im Innern Nietzsches, aus einem Notstand heraus, um anderen herandrängenden Kräften zur vollen Wirkung zu verhelfen. Mit 19 Jahren schreibt Nietzsche über den Zwiespalt zwischen Wort und Ton in seiner eigenen Person die erstaunlichen Worte: »Wenn ich minutenlang denken darf, was ich will, da suche ich Worte zu einer Melodie, die ich habe, und eine Melodie zu Worten, die ich habe, und beides zusammen, was ich habe, stimmt nicht, ob es gleich aus einer Seele kam. Aber das ist mein Loos.« Wie hat er sich da schon erkannt, der große Selbstkenner! Wie hat dieser Zwiespalt, diese Spannung sein ganzes Wesen immer beherrscht! »Sie hätte singen sollen, diese Seele«, wie er später sich selber einmal gewünscht hat. Aber freilich, sie vermochte es ja nicht, wie er wiederum wußte. Seine Musik, soweit wir sie kennen, sie kommt ja über die Ansätze, so ergreifend schön sie oft sein mögen, niemals hinaus und hilft sich durch Absonderlichkeiten und Gewaltsamkeiten. Er wußte es, er schämte sich der »Fortisimi und Tremoli«, wie er dem Freund schreibt. Die Spannung, der Zwiespalt war zu stark. Die Stimme zitterte. Zwischen Wort und Melodie, zwischen Gefühl und Gestalt gähnte ein Abgrund: »es stimmte nicht«.

Da hat er, einzig und groß, kühn und gewaltsam, auf den Gesang Verzicht getan und dem Wort Fülle und Süße aus dem gegeben, was an Musik in ihm lebendig war, daß es zu einer Reife gedieh, zu der es bis dahin noch nie gediehen war. Was Wagner wollte, von neuem wollte, Wort und Ton vereinigen,

er hat es erreicht, ohne den Ton anzuschlagen. Wo Wagner aus Zwei Eins machen wollte, hat er aus Einem erst das Eine gemacht. Damit ist er, ohne Musik zu machen, einer der größten Musiker geworden.
Freilich, was blieb ihm da noch übrig, als Wagner schließlich abzulehnen, je heftiger, je inniger er ihn liebte! Da er die große Dichtung schrieb zu Wagners Musik und die Musik noch dazu: wo konnte da für Wagner noch Raum bleiben? Dem Gesang des Freundes aber, der die »Erinnerungsmusik« aus dem »Knabentraumleben« machte, »sehr abendwolkenhaft«, voll »Anmut und Wehmut ... der schwermütigen Seele .... vertraut und ergreifend«, ihm blieb er treu, er, der Verkünder der ewigen Wiederkunft, der immer wieder zurückblicken, immer wieder Erinnerungen feiern mußte. In dieser Musik, der romantischen, klang ihm selber »viel gute Vergangenheit und ... auch etwas von Zukunft.«

VOM DOPPELTEN ETHOS DER MUSIK

VON

SIEGFRIED NADEL-WIEN

Shakespeares Benedikt meditiert über die divina musica: »Ist es nicht seltsam, daß Schafdärme die Seele aus eines Menschen Leibe ziehen können?« Das ganze Problem des musikalischen Erlebens, mehr: die ganze Philosophie der Kunst, ist hier auf eine plastische, wenn auch bäurische Formel gebracht. Aber richtig gedeutet führt die Frage vielleicht tiefer, als bloß zur närrisch-philosophischen Anerkennung der wunderbaren überwältigenden Macht der Musik. Schwingt nicht ein leichter Zweifel mit: ob dieses nun auch die eigentliche, echte (»himmlische«) Musik ist, die die Seele aus des Menschen Leib zieht? Nicht mehr und nicht weniger: Frage nach der Berechtigung der Auffassung, daß Musik immer und ausschließlich in dieser Eigenart der seelischen Wirkung ihre Dignität als Kunst erwerbe.
Wenn es Ketzerei ist, an diesem Sinn der Musik zu zweifeln, so war die halbe Musikgeschichte Ketzerei. Fast an allen Punkten ihrer Entwicklung steht in scharfer Antithese Musikauffassung gegen Musikauffassung, Kunstethos gegen Kunstethos. Musik, die das Innerste unserer Seele mit fast realer Gewalt erfaßt, Musik, die überwältigt, gefangen nimmt (im engsten Sinn des Wortes), Musik, die fremdes Erleben in uns eindringen macht, mit dem — völlig eins — wir mitschwingen, mitleben müssen, — und daneben: »reine« Musik, Musik als Nur-Kunst, »tönende Form«, Musik: Inbegriff reiner, ganz Lebenserhabener Schönheit.
Es scheint vielleicht, als wären in diesem Begriff der »überwältigenden Musik« zwei heterogene Momente in eins verquickt: Musik, die gleichsam dem Er-

lebnis einer anderen Seele, eines anderen Seins Sprache leiht, und Musik, die an sich (als Rhythmus, als sinnlicher Klang) unser Erleben mitreißt, sich völlig unseres Ichs bemächtigt. Aber eben diese gleiche Erlebniswirkung beider schließt sich für das erlebende Subjekt, für Benedikts (und der ästhetischen Welt) Frage zu *einem* Sinn des musikalischen Erlebens zusammen. Oft auch mögen, mehr oder weniger deutlich, beide Formen faktisch sich durchkreuzen, in eins verschmelzen.

Die Musikanschauung des Orients kennt die Musik als Rausch, als orgiastische Verzückung, als magische Macht. Musik gibt den Propheten der Juden Hellsichtigkeit; Zähmung der Tiere, Heilung der Kranken, Austreibung der Dämonen durch Musik (»außer-uns-selbst-Setzen«, nannte sich die erste Deutung der Hypnose anders?) ist dem Denken des Orients, auch dem Denken der Antike und des frühen Christentums innig vertraut. Der Neuplatonismus, die Kirche, noch die protestantische Reformation kennt (und fürchtet wohl auch) die verwandelnde, erhebende, verzückende Macht der musikalischen Ekstase. — In Boccaccios Dekamerone setzt Minuccio von Arezzo ein Liebesgedicht in »sanfte und herzbewegende Melodie, wie es der Gegenstand erheischte«, um durch die Macht der Töne der Liebe eines Mädchens des Königs Herz zu öffnen. Apotheose der Macht des Gesanges hier; Parodie in Shakespeares »Liebesleid und -lust«:

»Motte: Herr, wollt Ihr Eure Huldin mit neumodischen Singweisen und Arien gewinnen? ... schnellt einen Ton, staccato, von der Spitze Eurer Zunge, vibriert dazu, tremulando mit Euren Füßen, würzt ihn mit Ausdruck, indem Ihr die Augenlider aufschlagt; seufzt eine Note und singt eine Note, einmal durch die Gurgel, als schlucktet Ihr Liebe, indem Ihr Liebe singt, einmal durch die Nase, als schnupftet Ihr Liebe, indem Ihr Liebe riecht...«

1752 heißt es in der Flötenschule von Quantz: »Der Vortrag ist schlecht, wenn man spielt ohne selbst gerührt zu werden.« Schubart fordert von dem Musiker »äußerst zartes Herzgefühl... das Herz ist gleichsam der Resonanzboden des großen Tonkünstlers, taugt dieses nichts, so wird er ewig nicht Großes schaffen könnnn«. Und weiter: die Ideenwelt der Romantiker, der Brentano, Tieck, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann weiß von keinem anderen Musikgenießen, als dem sich völlig Hingeben, sich völlig Verlieren an das Erlebnis der Töne:

> »Gott! Dein Himmel faßt mich in den Haaren,
> Deine Erde reißt mich in die Hölle,
> Herr! Wo soll ich doch mein Herz bewahren,...«

Dies für Brentano die »Nachklänge Beethovenscher Musik«. — Und unsere Musikästhetik von gestern, noch ganz im Banne des letzten, entrückt-ekstatischen Beethoven, gefangen im klangschweren Pathos, in den erotisch-mystischen Verzückungen des Rings, des Tristan, des Parsifal, prägte ihre Musikanschauung im Satz: Musik ist Ausdruck, Musikerleben: durch das

Medium der Tonsprache hindurch-Spüren des heißen und unmittelbaren Lebens der Schöpfer jener Werke.
Dagegen aber steht von Anfang an die andere, gegensätzliche Musikanschauung. Des Pythagoras berühmtes Paradoxon formuliert sie in krassester, wirklichkeitsfremdester Form: Das Schönste der Musik — das geordnete Tonsystem, das den in sich beruhenden, vollkommenen Kosmos noch einmal verkörpert. Und Musikgenuß: nicht aus dem Gehör stammend, sondern aus dem Verstand, der die Zahlenverhältnisse der Töne erfassen soll. Deutlich auch die Ablösung der Musik von der Erlebnisbetonung in Platons Musikanschauung: Stärkung des seelischen Gleichgewichtes, gemessene, würdige Tonsprache allein darf gelten. Traurige und ausgelassene Weisen, orgiastische und ekstatische Musik soll der Staat (wie es vordem die Gesetze der Lakedämonier taten) durch strenge Vorschriften ausschließen. Musik dient dem Staat und muß des geordneten Staates würdig sein; und wie darf Erziehung es dulden, daß der Mensch plötzlich ganz von der Musik besessen werden kann, sich selbst in ihr vergißt. (Schon Konfuzius sagt: »Wollt ihr wissen, ob ein Land gut regiert ist? Hört seine Musik!« Und: »Wie darf es geschehen, daß ein Mensch durch Musik so ganz Gewalt über andere bekommt?« fragt Tolstoi in der »Kreutzersonate«.) — Erkennt nicht die Kirche die gleiche Gefahr des Übermächtig-Werdens jener verführerischen, ausdruckstarken, die strenge, ruhige Sammlung der Andacht sprengenden Elemente in der Musik, wenn sie der immer reicheren figuralen Ausgestaltung des Cantus firmus hier und dort mit Mißtrauen begegnet? Figurale Ausgestaltung: im Hallelujah, im Jubilus deutlichster Träger des lebendigen menschlichen Ausdruckswillens. (»Es ist das Pneuma oder der Jubellaut eine unaussprechliche Freude des Gemütes ... es bedeutet die Freude, die kein Wort auszudrücken vermag.«) Und der Discantus, gesteigertste, glühendstem und unmittelbarem Erleben entspringende Ausdrucksform des mittelalterlichen Sängers, gilt als Widerpart der »reinen, zuchtvollen« Musik des Gregorianischen Chorals. Die Töne »laufen ruhelos, berauschen das Gehör, statt es zu erquicken, suchen durch Gebärden auszudrücken, was sie vortragen«, heißt es in Papst Johann XXII. Verbot des Discantus im Kirchengesang. — Der Renaissance entspringt — neben Versenkung in Gefühlstiefe und leidenschaftsschwere Tonsprache — die Musik der anmutigen Unterhaltung, des feinen Amusements. Kontrapunktische Spielereien, mathematisch-musikalische Tongestaltung, bewußte Architektonik der Tonlinie geben dem Spiel der Töne den Wert des »An-sich«. Der Sinn der absoluten Musik ist geboren. Reine Instrumentalmusik, die »beauté absolue et purement musicale«, die Rousseau noch negiert, Fuge, Suite und frühe Sonate, die beginnende Klassik sind nur Verkörperung desselben Prinzips. Für Haydn ist noch der Affekt gegen den Sinn der »reinen« Musik; und Zelter, sicher im Sinne der Goetheschen Klassik, schreibt aus Wien an Goethe: »Was man hier Ausdruck nennt, sind mir Böhmische Dör-

fer ... Diese ewigen Sonaten (grandes sonates), die zwischen Himmel und Erde, zwischen Contra-C und viermalgestrichenem a schweben und zappeln wie der Dieb am Galgen ...«. Schopenhauer entwirft das Bild einer Musik der Ideen, die das menschliche Leben, unsere Leidenschaften, Wünsche, Schicksale auf die Ebene der ganz wirklichkeits-erhabenen, abstrakten Schönheit heben soll. Und Nietzsche träumt von einer Musik »jenseits von gut und böse«, die »von großer Ferne her die Farben einer untergehenden, fast unverständlich gewordenen moralischen Welt zu sich flüchten sähe.«
Musik als Ausdruck und Musik »an sich«, Musik als Ekstase und Musik als (schönes) Spiel, — Achsen des Musik-Seins überhaupt. Immer hat sich geistiges Sein und geistige Entwicklung am leichtesten in Antithesen erfassen lassen. Klassisch-romantisch, naiv-sentimentalisch, appollinisch-dionysisch, wie immer Goethe, Schiller, Nietzsche die Geisteswelt in Gegensätze aufspalteten, — die gleiche Polarität spricht aus ihnen, die wir für die Musik entdeckt haben, und die wir schärfer noch einmal ausprägen wollen (sie ließe sich in vielfacher Dimension noch erfassen): Erlebens-Aspekt, Werk-Aspekt. Es scheint, als wäre hier vor allem der große, immer wieder in den Vordergrund gestellte Seins-Dualismus der Kunst ausgedrückt: Stoff und Form. Allerdings eigenartig modifiziert, gleichsam umgebogen, nach der Seite der seelischen Wirkung hin gedeutet. Aber gerade für die musikalische Gestaltung muß die Trennung von Stoff und Form am Werk selbst problematisch bleiben (wie Hanslick scharfsichtig erkannte). Oder aber: ist das Erlebnis, das dem künstlerischen Schaffen zugrundeliegt, an sich der Stoff, so ist schon die Darstellung in Tönen Form. Hier aber mag es Hauptsinn der »Form« sein, das Erlebnis als solches, in erlebnishafter Färbung und Intensität zu übermitteln, oder es in »formaler«, gleichsam rein ästhetischer, *schöner* Gestaltung (im »Werk«) aufgehen zu lassen. Und so finden wir uns wieder zum Dualismus der Wirkung zurückgeführt. (Diesen Sinn zu treffen, schien der alte Begriff des »Ethos« der Musik am fähigsten.)
Achsen des Musik-Seins müssen immer irgendwo die Anzeichen ihrer Wirksamkeit sichtbar machen. Antithesen von solch polarer Gewalt müssen an Punkten der Kunstwandlung und Kunstkrise doppelt fühlbar sein. Heute, in einer Krise der Musik, die heftiger scheint, als irgendeine in der letzten, uns noch lebendig nahen Zeit, (oder übertreibt das Miterleben in solchem Maße die Wichtigkeit?), heute spaltet sich deutlich und scharf die Musikleistung in ihre polaren Sinnträger auf: Hinter uns steht das letzte konsequente System des Erlebens-Aspektes: Wagner. Ihn führt die eine Richtung fort, bis ins kleinste die Erlebnisbedeutung und Erlebnisbeschwertheit der Tonsprache fortführend. Aus Schönbergs Klavierstücken op. 11, aus Weberns Streichquartett soll aufs engste konzentriert intensives Erlebnis sprechen. Eine Phrase, sechs Töne lang, ist mit ausdrucksbeschwerten Anmerkungen überschrieben, in zwei Minuten musikalischen Geschehens laufen Schicksale,

Dramen, Tragödien ab. All dies: Konsequenz. Spricht Erlebnis aus den Tönen, warum soll nicht aus drei und vier Tönen, zum sinnreichen Motiv geordnet, packendes Erlebnis sprechen? Alles wird sinnvoll und Erlebnis-Träger: Tonnachbarschaft, Tonferne, Schritte, Sprünge, Veränderung des Kleinsten. Auch Konsequenz führt ad absurdum. Alles-Erleben ist Nichts-Erleben. Oder aber, wir greifen die Zeichen auf und bilden eine neue bewußte Sprache, formen die Regeln und Gesetze ihrer Anwendung und — lernen sie zusammensetzen. Schreibt Hauer diese erste musikalische Grammatik?
Und wieder dagegen: Strawinskij will von mechanischen Instrumenten, von Maschinen am liebsten seine Werke vorgeführt wissen. Clementis Gradus ad Parnassum gilt mehr als Beethovens Sonaten. (Den unsinnigen Vergleich der Begabungen beiseite, ist, vom Werk-Aspekt gesehen, Wahrheit in diesem Satz.) Mechanische Musik, »neue Sachlichkeit«, Rückkehr zu den alten gebundenen Formen des Tönespieles, — alles Symptome der bewußten Abwendung vom Erlebnis-Aspekt. — Aber von hier aus, oder doch vom verheißungsvoll als Heimatland des neuen Kunstethos erklärten Amerika (Maschinen, Sachlichkeit und Alkoholverbot) kommt uns der neue Rausch, die neue Trunkenheit in der Musik. Im Tanz, von körperlichen Instinkten mit getragen, von erregender, raffinierter Klangwirkung unterstützt, erwacht die neue Sinnlichkeit des Musikgenießens, das neue Ethos ekstatikon des sachlichen Menschen.
Antithesen sind nach Hegel schöpferisch. Aus ihnen entspringt ein neues Drittes, das mehr und höheres ist als die Gegensätze, die es erzeugten. Busoni erhoffte eine »junge Klassizität«, auch er die schöpferische Vereinigung der Antithesen in diesen Begriff mit aufnehmend: neues und neuem Erleben entsprungenes Tonmaterial hineingetragen in »feste und schöne Formen«, geformt in »absoluter«, reiner, erlebnis-erhabener Tonsprache. Vielleicht *sind* Anzeichen der notwendig kommenden Synthese (die oft schon ähnlich das Musikwerden bestimmte): Hier in immer weiter drängendem musikalischen Ausdruckswillen Erneuerung und Bereicherung des sinnvollen Tonmaterials; dort, zurückgreifend auf klare, prägnante, nicht Einzelheitbeschwerte Formen, neues Bedürfnis nach Plastik und Ganzheit. Hoffen wir auf das kommende Dritte.
Einstweilen aber können wir armen Miterlebenden der »großen Zeit« nur in innerer Zerrissenheit der großen Spaltung der Antithesen gerecht werden. Es ist nur recht und billig, wo mit dem Narren begonnen wurde, auch mit dem Narren zu schließen. Und — man hole sich Weisheit bei den Narren. Shakespeares Benedikt, dem eine der Gestaltungen der Musik nicht paßt, der mit Platon, Goethe, Nietzsche der mitreißenden, ausdruckstarken Musik nicht hold ist (für ihn in den »Schafdärmen« sich symbolisierend), hat die erlösende Antwort: »Nun im Ernst, eine Hornmusik wäre mir lieber.«

ALBÉNIZ

VON

EDGAR ISTEL-MADRID

Die Geschichte der Menschheit gleicht, wie Goethe einmal bemerkt, einer großen Fuge, in der die Stimmen der Völker sich, nach und nach einsetzend, erst allmählich vernehmen lassen. Auch auf die Musikgeschichte trifft der Vergleich zu. Sehr spät erst tritt in dieser Riesenfuge Spaniens Stimme ein, und wenn sie überhaupt vernehmlich wurde, so ist dies das Verdienst von Isaac Albéniz.

In Katalonien geboren (29. Mai 1860), hat sich Albéniz doch immer als »Maure« gefühlt, aber mochte auch das arabische Blut in ihm vorwiegen, so verstand er doch in seinen Werken das maurische Element mit dem altiberischen und lateinischen zu mischen, und so entstand jenes undefinierbare Etwas, das uns zum *ersten* Male als »spanische« Tonkunst entgegentritt.

Nach einem sehr abenteuerlichen, ungemein farbigen Bummelleben entschloß sich der junge Albéniz endlich bei Liszt Klavier zu studieren, und so erst wurde er einer der außerordentlichsten Pianisten. Gerühmt wurde an ihm »exquisite Delikatesse des Tons, Geschmack im Ausdruck, Temperament und Kraft, sowie außerordentliche Fingerfertigkeit, verbunden mit elegantem und symphatischem Auftreten«. Sein Repertoire bestand zunächst fast nur aus deutscher klassischer und romantischer Musik, bis er dazu überging, in immer mehr steigendem Maße eigene Kompositionen zu spielen. Auch als Komponist war er zunächst Naturbursche, so sehr, daß sein Lehrer Felipe Pedrell in Barcelona (ich habe noch manche Stunde mit dem alten Herrn geplaudert) ihm, der indirekt und unbewußt eine solide musikalische Erziehung durch die großen Klaviermeister erhalten hatte, zurief: »Zum Teufel mit den Regeln! Wirf sie ins Feuer, alle diese Harmonielehren, Kontrapunkt- und Kompositionstraktate, Instrumentenbeschreibungen usw., die nicht für dich geschrieben sind und die nur dein natürliches Genie lahmlegen werden!«

»Die hohe und außerordentliche Intuition von Albéniz«, berichtete Pedrell weiter, »glich einem von duftigem, in der Mittelmeersonne vergoldeten Wein erfüllten Weinschlauch. Er füllte damit seinen Becher bis zum Überschäumen; er ging damit um mit der Freigebigkeit eines verschwenderischen Kindes, und man war überwältigt und berauscht von dieser Fülle des Dufts und Lichtes«. Arabertum und Improvisation, zwei charakteristische Züge des Spaniers, sie sind auch die Schlüssel zur Eigenart Albéniz'.

Das improvisatorische Element, verstärkt durch die autodidaktische Entwicklung, zeigt sich bei ihm fast durchweg darin, daß seine oft genialen Einfälle nicht durchgearbeitet sind, also z. B. Themen nicht thematisch ausgebaut, sondern durch Versetzung in andere Tonarten weitergeführt werden,

was ermüdet und nicht volkstümlich, sondern nur naiv wirkt. Von der Volksmusik hat er übrigens nur rhythmische und harmonische Eigenheiten entlehnt, melodische fast gar nicht. In dieser Hinsicht könnte man ihn — sonst trifft der Vergleich nicht zu — den »spanischen Chopin« nennen. Die jungspanische Komponistenschule behauptet, daß Albéniz' ganz persönliche Kunst dem Ausland einen falschen Begriff von spanischer Musik beigebracht habe, und daß die »natürliche« spanische Musik die der echten Volksweisen sei. Die Wahrheit liegt in der Mitte. Albéniz überragt jedenfalls seine Nachfolger in der Erfindung turmhoch, während die angeblich »natürliche« spanische Musik Fallas oft direkt zur Monotonie führt.
Leider ließ sich Albéniz in späteren Jahren dazu verlocken, die Grenzen seines großen, aber engen Talents erheblich zu überschreiten. Der liebenswürdige Improvisator von pianistischer Kleinkunst versuchte als Opernkomponist mit Richard Wagner zu rivalisieren und erlitt darüber einen Nervenzusammenbruch. Dann wieder sprach er von seinem früheren Schaffen verächtlich als »musiquette« und komponierte in der Art seiner französischen Freunde Dukas und d'Indy. So entstand die Klaviersuite »Iberia«, die eigentlich eine verkappte Orchesterskizze war. Albéniz versuchte sich selbst vergeblich an der Instrumentation, doch erst sein getreuer Freund, der bekannte spanische Dirigent *Enrique Arbós* (der mir übrigens viel ergötzliche intime Anekdoten von Albéniz erzählte) hat diese Stücke, trotz ihrer Überladenheit, im Orchester zum Klingen gebracht. Aber »Iberia« bleibt doch in ihrem Bestreben, immer »vornehm« und »interessant« zu sein, raffiniert gemachte französische Ateliermusik. Am originellsten ist an dem Werk die Rhythmik. Kann man es doch als eine Idealisierung iberischer Tanzformen ansehen.
Mit Albéniz, der am 18. Mai 1909 starb, ist eine der liebenswürdigsten Persönlichkeiten der neueren Musik dahingeschieden. An Güte ähnelte er Franz Liszt, dabei aber war er von übermütiger Heiterkeit. Seine Bescheidenheit trieb er so weit, zu sagen, er glaube, er sei nicht für die Musik geboren: »J'étais ne pour être philosophe«. Wie selten erkennt ein Mensch seine eigenste Begabung!

DER GESANG IM ORIENT UND BEI DEN NATURVÖLKERN

VON

ERWIN FELBER-WIEN

Die Musik spielt im Osten, in den Tropen, in den exotischen Gegenden eine ganz andere, allerdings eine noch weit wichtigere Rolle, als bei uns Abendländern. Dem exotischen Sänger gilt die melodische Grundform, die Einhaltung scharf umrissener Intervalle nicht viel; der Vortrag, der Aus-

druck, das Stimmregister ist ihm alles. Wenn man einen Orientalen darauf aufmerksam macht, daß er die melodische Grundform jedesmal anders variiert und ihn nach der melodischen Urgestalt fragt, wird er leicht ungeduldig und meint, das sei nichts Wesentliches, man könne ebensogut so oder so, etwa eine große Terz oder eine reine, oder gar eine übermäßige Quart singen. Die melodische Linie ist eben gleichsam noch fließend, das Motiv, welches immer wieder frei wiederholt und durch neue Ornamente, Schnörkel, Arabesken und Ligaturen bereichert wird, steht vielleicht noch irgendwie dem menschlichen Urschrei, vielleicht gar der untermenschlichen Lautgebung nahe, in der gleichfalls — im Bellen des Hundes, im Gackern der Henne, im Meckern der Ziege, im Zwitschern des Vogels — das gleiche Grundmotiv jeweils wiederholt und umgestaltet wird.

Und wie in der Tierwelt nicht immer die uns natürlich scheinende Tongebung vorherrscht, wie etwa in der Vogelstimme das Falsett, die Fistelstimme, der Überschlag, die Flötentöne besonders beliebt sind, so wird es außerhalb Europas vielfach vermieden, die Bruststimme einfach und natürlich frei ausschwingen zu lassen. Man singt eben — für unseren Geschmack — nach künstlichen, nach gekünstelten Schönheitsgesetzen, die unserer Zivilisation als Absonderlichkeiten, dem Orientalen als Selbstverständlichkeiten erscheinen. Ein Kachetier gab auf die Frage, warum er mit der Fistelstimme und nicht mit der Bruststimme singe, die drastische Antwort: »Mit der gewöhnlichen Stimme, so kann jeder Hund bellen!« Ein musikalischer Japaner meinte, daß nur Kinder und Kutscher nach europäischer Manier die Töne »aus dem Bauch« kommen lassen. Der kultivierte Japaner befleißigt sich eines gutturalen Quetschens, das besonders gelernt werden muß. Es wird ihm gar nicht leicht, die Halsmuskeln schwellen ihm an, das Gesicht wird rot, aber er hält am Quetschen fest. Es ist schicklich, wogegen es unschicklich wäre, bei der Verwendung der Bruststimme den Mund zu weit zu öffnen. Der Japaner muß eben auch in seiner Musik auf Selbstbeherrschung, auf Ebenmaß, auf gute Manieren halten.

In noch höherem Maße als in Japan galten im alten Indien strenge Formen, genaue rituelle Bestimmungen, die den engen Zusammenhang zwischen Gesang und Ethos beweisen. Beim Soma-Opfer, dem wichtigsten Kult Altindiens, gab es genaueste Vorschriften über die Tonhöhe, über die Schnelligkeit und die damit verbundene Art der Bewegung: früh gingen die Priester schleichend, mittags geneigt, abends aufrecht, und der Vortrag wurde im Lauf des Tages rascher und höher. Die Schlußformel Om — unserem Amen entsprechend — wurde durch die in tiefster Tiefe von mehreren Sängern gemurmelte Silbe ho begleitet. Diese Brummstimme ist noch heute in Indien, in Indonesien und Polynesien weit verbreitet, und mit dieser Brummtechnik könnte die Handhabung der sogenannten Nasenflöte zusammenhängen, einer Längsflöte, die nicht mit dem Mund, sondern mit der Nase angeblasen wird,

vermutlich, um gleichzeitig den Mund für die Brummstimme freizuhalten. Diese Brummstimme wissen auch die Indianer zu schätzen, bei welchen der Chorgesang am Schluß bisweilen in ein kaum mehr vernehmbares Brummen übergeht.

Viel weiter als das Brummen ist die Fistelstimme, das hohe, dünne Singen, das Falsett, der Überschlag außerhalb Europas verbreitet. So zu singen gilt als nicht gewöhnlich und darum als Belcanto, wogegen die einfache Anwendung des Brustregisters als nur normal und darum als gewöhnlich und einer höheren, edleren Kunstübung unwürdig angesehen wird. Bisweilen mag ja dieses Überschlagen und Überspitzen der Stimme noch in untermenschliche Zeit zurückgreifen, oft sind auch die Orientalen und die Primitiven durch den außerordentlichen Umfang der Melodie, die mit der Normalstimme allein nicht mehr bewältigt werden kann, geradezu zum Fisteln genötigt — wie es Gesänge der Wanyamwezi Ostafrikas deutlich zeigen —; oft genug ist aber der Wechsel von Bruststimme und Falsett als besonderes künstlerisches Ausdrucksmittel beabsichtigt, beispielsweise in den Südseegesängen aus Neu-Mecklenburg. In der gleichen Gegend findet sich als Abschluß eines Gesanges eine Art Lippentriller, der aus einem aufwärts und abwärts gleitenden Glissando in Verbindung mit der Lautgruppe Br besteht. Da er in einer Art Regenzauber-Lied Verwendung findet, so vermutet Hornbostel, daß der Lippentriller auf Br die Nachahmung des Donners symbolisiert, also eine Art Fruchtbarkeitszauber herbeiführen soll.

Wie in unserer Musik finden sich auch in den außereuropäischen Gesängen vielfach Echowirkungen, Jodler und Juchzer. In einem wohl uralten indianischen Dankgesang der Irokesen folgt auf das nur aus einem Ton bestehende Motiv nach fünfmaliger Wiederholung eine Art Schleifer die Quinte abwärts, der wie ein Juchzer wirkt. In Teilgebieten Melanesiens ist das Jodeln — die falsettierte Behandlung eingeschobener Partien hoher Töne — ebenso üblich, wie in Afrika oder in unseren Alpenländern. Teilweise mag es sich bei den verschiedenen Jodlern und Juchzern um eine Art Signalsprache, um eine Verständigung auf große Entfernungen hin überall dort handeln, wo in gebirgigen Gegenden die Weiterleitung und Verstärkung der Schallquelle durch Bergrücken begünstigt wird. Besonders deutlich wird die Manier des Juchzens bei dem noch dem Urzustand nahestehenden Waldvolk der Kubu auf der Insel Sumatra. Ihre Gesänge, die noch heute verhältnismäßig primitiv sind — sie sind mitunter an eine siebenteilige Trommelbegleitung gekoppelt, deren Rhythmus neben dem des Gesangs völlig unabhängig einhergeht —, gleiten oft von einem sehr hohen, lange ausgehaltenen Ton in die Tiefe. Sie senken sich so um eine Oktave, einmal sogar um eine Duodezime in ununterbrochenem Glissando, das mehr geschrieen als gesungen klingt. Da einer dieser Gesänge geradezu als »Zuruf der Kubu im Walde« bezeichnet wird, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß es sich hier um eine primitive Signalsprache handelt.

Das Abschwellen und Abrutschen von hohen Tönen, die laut intoniert, ja geschrien werden, zu verklingenden tiefen Tönen, ist auch für Australien, für die Papuas auf Neu-Guinea, für die Indianer usw. kennzeichnend. Die Lunge ist eben eine Art Blasebalg. Mit nachlassender Lungenkraft wird der Ton tiefer und zugleich leiser und verklingt glissandierend in der Tiefe. Darum ist auch hoch und stark, leise und tief für die Vorstellung des primitiven Sängers oft das gleiche. So haben Indianer für hohe Töne den Ausdruck »Skuksch«, der zugleich »stark« bedeutet.

Mit der Glissando- und Legatotechnik hängt auch das Übergangslegato zusammen, durch das bei manchen Primitiven — etwa bei den Papuas — das Ende eines Verses ohne Atemholen in den Anfang des nächsten Verses übergleitet, also sinnwidrig an ihn gebunden wird. Bisweilen werden im Orient in das Glissando melodisch scheinbar bedeutungslose und oft ganz unkontrollierbare Zwischenstufen eingeschoben, Zwischenstufen, aus denen schon mancher europäische Musiker die sogenannten orientalischen Vierteltöne herauszuhören wähnte. Indes sind diese Vierteltöne im allgemeinen keinerlei beabsichtigte mathematische Teilungen von Ganz- und Halbtönen, sondern bald aufs Geratewohl gelegte Verbindungsbrücken zwischen zwei voneinander entfernteren Tönen, bald wieder rein gefühlsmäßig hergestellte Höher- oder Tiefer-Färbungen im Dienst des Ausdrucks, aber keineswegs selbständige, beabsichtigte Melodietöne. Genau errechnete melodische Drittel- und Vierteltöne begegnen uns wohl häufig in den orientalischen Musiktheorien, aber der unumstößliche Beweis für ihre regelmäßige bewußte Verwendung in der Gesangs»praxis« ist bisher nicht erbracht worden.

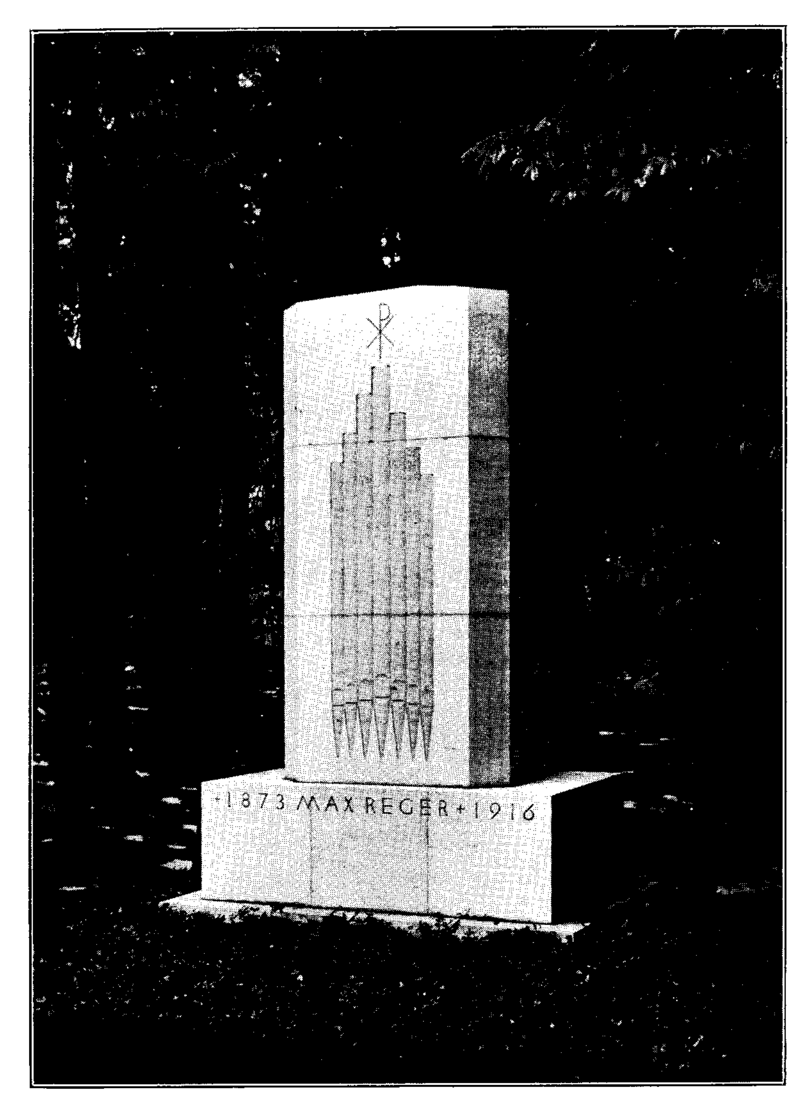
Oft geht das Glissando ganz plötzlich in Schreie über, wie ja überhaupt das Schreien statt des Singens oft aus Schönheitsgründen angestrebt wird. Nicht nur bei den Naturvölkern: auch im arabischen Kulturkreis — etwa in Tunis — fällt das aufwärts und abwärts heulende Glissando auf. Vielfach werden auch Schreie und Rufe in den Gesang eingeschoben. In den altindischen vedischen Opfergesängen begegnen uns Naturlaute wie ha-u und uwa, in türkischen Melodien werden oft die liquiden Konsonanten m, n, l, r herausgeholt und wie bei uns die Vokale besonders betont, lange ausgehalten und mit Koloraturen geschmückt. Ähnlich werden bei manchen Tataren die Vokale a und o zu aj und oj zerdehnt, bei anderen Stämmen wird nur auf sinnlose Silben — ähnlich wie in den Improvisationen unserer Kleinkinder — gesungen.

Das Verändern und Zerdehnen von Silben, das Einschieben von Interjektionen und solfeggisierenden Silben ist übrigens nicht ausschließlich orientalisches oder primitives Erbgut, es findet sich ebensogut bei den alten Mexikanern, bei den alten Griechen oder im Gregorianischen Choral; ja, die Choralnotenschrift hat sich in der Gruppe der liqueszierenden Neumen besondere Notenzeichen für die Interpolation von Zwischenlauten und Zwischentönen zwischen zwei Konsonanten und für Semivokale geschaffen.

Oft werden auch gesprochene oder rezitierte Silben — einzeln oder in längeren Reihen — in die Melodik eingestreut, in manchen Kulturen machen sich gar derlei Rezitationen ganz selbständig. So vertreten in Ost-Grönland bei Gerichtsverhandlungen Ankläger wie Verteidiger in eigenartigem Singsang ihre Meinung. Nicht immer erfüllen sie einen musikalischen Selbstzweck, oft handelt es sich nur um die musikalische Fixierung des sprachlichen Akzents in genau geregelter Tonhöhe. Ändert sich in einem solchen Fall die Tonfolge und damit auch der Akzent, so folgt daraus zwangsläufig eine andere sinngemäße Bedeutung. Die Änderung der Tonfolge bedingt in Siam, in China, im alten Indien, in Teilen Afrikas usw. bisweilen eine Änderung der mit den Silben verbundenen Vorstellung, des Begriffs; aus der Änderung des sprachlichen Akzents und demgemäß des musikalischen Intervalls entsteht eben ein Bedeutungswandel.
Die verschiedenen textlichen Einschiebungen, die im Gesang des Orients und der Primitiven gehandhabt werden, sind natürlich ein willkommenes Mittel zum Zweck des Extemporierens und Improvisierens und auch des Tempo rubato. Der morgenländische Gesang hat etwas Rhapsodisches an sich. Die Notenschrift fristet — auch dort, wo sie als Geheimlehre besteht — ein Scheindasein, sie ist in der Praxis nirgends eingeführt, und der um die Theorie wissende Fachmann betrachtet die Melodie als sein Geheimnis, das er, zumal vor Andersgläubigen, ängstlich hütet. Das geht bisweilen so weit, daß der orientalische Musiker die Melodie sogar verfälscht, wenn ein Europäer sie erlernen will. Der mißtrauische Lehrer gibt den Gesang nicht schriftlich von sich, sondern nutzt seine Monopolstellung und überträgt seinen Kunstbesitz nur unmittelbar mündlich auf den Schüler. Dadurch ist natürlich von selbst der Variation, der melodischen Umformung, Tür und Tor geöffnet. Da überdies die orientalische Melodie meist nur das Grundschema festlegt und die Einzelheiten dem Ausführenden überlassen sind — man denke da etwa an die uns näherstehende Zigeunermusik — so wird der außerordentlich große rhythmische Besitz — 5/4, 7/4, 11/4 usw. und deren kontrapunktische Gegenüberstellung, das sforzatoartige Hervorstoßen des schlechten Taktteiles, die Zerdehnung oder Verengung des Taktes durch rhythmische Einschiebsel oder Kürzungen sind Selbstverständlichkeiten — stetig vermehrt, und das Melos erfährt immer neue Verfeinerungen und Vergröberungen, da es mit immer anderen Rouladen, Koloraturen und Verschnörkelungen ausgeschmückt wird. Mitunter mag die Übersättigung der orientalischen Melodik mit Läufen und Passagen vielleicht der Instrumentaltechnik abgelauscht sein. Ergeben doch die Saiteninstrumente des Orients fast durchwegs nur kurze, rasch verklingende Töne, die erst durch Umspielungen, durch Läufe und Glissandos subjektiv verlängert werden, und diese Technik könnte da und dort auf dem Umweg über die Instrumente auch in die Gesangstimme eingedrungen sein. Der Besitz an Gesangsmelodien, die sich außerhalb Europas — gleichwie in



ANTON VON WEBERN



MAX REGER-GRABDENKMAL
im Waldfriedhof München
Bildhauer: Josef Weisz
Photo: Senta Grüning, München

unserer ländlichen Bevölkerung — mündlich vom Lehrer auf den Schüler, vom Vater auf den Sohn vererben, ist ungemein groß. Als eine Truppe von nordamerikanischen Bellakula-Indianern, die Europa bereiste, in Berlin aufgefordert wurde, eines jener Lieder zu singen, die sie bei ihren heimatlichen Spielen anstimmen, sahen sie einander lachend an, und schließlich erwiderte der Wortführer, solcher Lieder gäbe es tausend.

Das ist natürlich nicht wörtlich zu nehmen. Nach der Ansicht mancher Primitiver entsteht ein neues Lied schon, wenn die Vortragsmanier, das Stimmregister gewechselt wird. Der Gesangsvortrag ist eben alles. Wie bei dem Kulturvolk der Japaner das Quietschen oder bei den Chinesen das Falsett, so fällt bei den Indianern die stark aspirierte Lautgebung, das emphatische Atemholen, die schluchzerartige Geräuschbeimengung, das plötzliche Abschnappen, das rauhe, heisere Schreien und Gröhlen auf. Diese uns ganz fremdartigen Gesangsnuancierungen mögen bisweilen aus der ganz ungeheuren Erregung begreiflich werden, in der der Wilde seine auf Zauberwirkung berechneten Gesänge anstimmt. Noch vor kurzem soll es in Nordamerika privilegierte Indianerfamilien gegeben haben, deren Angehörige bei bestimmten religiösen Feierlichkeiten das Recht hatten, ihren Mitmenschen an einer beliebigen Körperstelle ein Stück Haut abzubeißen, und bei dem Indianerstamm der Kwakiutl, deren Tänze und Gesänge in den kleinsten Einzelheiten geregelt sind, soll es vorgekommen sein, daß ein Mißgriff eines Ausführenden mit dem Tod geahndet wurde. Bei derlei barbarischen Zeremonien kann es nicht immer mit normalem Registerwechsel von Brust- und Kopfstimme abgehen. Aber ganz abgesehen von diesen heute wohl nur noch ganz ausnahmsweise vorkommenden Anlässen wildesten Musizierens herrschen außerhalb Europas ganz andere Vorstellungen vom Schönsingen, vom Belcanto, die mit dem Hinweis auf das rohe Gehör und den ungelenken Kehlkopf keineswegs erklärt sind. Nicht bei den Naturmenschen und schon gar nicht bei den hochgebildeten Ostasiaten. Schönsingen bedeutet dort oft ungefähr das gleiche wie Wahrsingen, es kommt viel mehr auf das Wie als auf das Was an, es gilt, allgemein verständlich das zum Ausdruck zu bringen, was gefühlsmäßig das Innere des Menschen beschäftigt. Es ist der Glaube an ein uns gefühlsmäßig unzugängliches Ethos, von dem die Musik der Orientalen beherrscht wird. Sie sind einigermaßen frei in der melodischen Linienführung ihres Gesanges, wie auch in ihrem reichen rhythmischen Leben, und sie sind anderseits gebunden durch die Gesetze des Ausdrucks, der Tongebung, des Ethos. Und diese stilistische Verschmelzung von Freiheit und Gebundenheit verleiht dem Gesang, der Musik der Exoten einen ganz eigenartigen Reiz, sie erzeugt eben jene wunderbare Mischung von Starrheit und Überbewegtheit, von Tradition und freiem Phantasieleben, in die sich der mit musikalischer Logik und so ganz anderen Kunstgesetzen belastete Europäer niemals ganz einzufühlen vermag.

✶ »NEUE MUSIK 1930« IN BERLIN ✶

Als ein sehr ausgewachsener Anhang zu den Berliner Kunstwochen präsentierte sich die »*Neue Musik 1930*«. Es handelt sich hier um die Weiterführung dessen, was in Donaueschingen vor Jahren begonnen, in Baden-Baden dann übernommen wurde. Nach und nach haben sich die Bestrebungen der dies Feld beherrschenden Künstler zur Schaffung einer Art Experimentier-Werkstatt gewandelt. Donaueschingen und Baden-Baden haben den Geschmack an der problematischen Musik jetzt verloren, und der heimatlos gewordenen »Neuen Musik« gewährte nunmehr die *Rundfunkversuchstelle der Berliner Staatlichen Hochschule für Musik* ein Asyl. Es handelte sich diesmal um *Mechanische Musik*, *Rundfunk-Hörspiele*, *Schallplattenmusik*, *Elektrische Musik*, *Lehrstücke*, *Spiele und Lieder für Kinder*, *Chormusik für Liebhaber*, *Gemeinschaftsmusik* und schließlich eine *Schuloper*.

Die *Schuloper* sei als die in vieler Hinsicht bemerkenswerteste Darbietung der ganzen Tagung vorweggenommen. Die geschäftige und erprobte Firma *Brecht* und *Weill* hat sich als aussichtsreiches Feld ihrer Tätigkeit nunmehr die mittlere und höhere deutsche Schule ausersehen und propagiert als neu und zeitgemäß die Schuloper, eine Abart der vielberufenen Gemeinschaftsmusik. Man erinnert sich, daß schon vor dreihundert Jahren in den deutschen Lateinschulen ein Schuldrama mit Musik gepflegt wurde. Es wird also eine Renaissance dieser alten Kunstübung angestrebt. Betrachten wir den »*Jasager*« von *Brecht* und *Weill* etwas näher. Ein altjapanisches Stück diente als Vorlage. Das Stück hat natürlich eine Moral, die man etwa folgendermaßen formulieren könnte: Der Einzelne muß seine eigenen Interessen den Zielen der Gemeinschaft unterordnen, er muß sogar, wenn nötig, den höheren Zwecken der Gemeinschaft sein Leben opfern. Die Fabel: Ein Lehrer macht mit seinen Schülern eine gefährliche und anstrengende Wanderung in die Berge. Ein schwächlicher Knabe, der einzige Sohn einer schwerkranken Witwe, wird auf seine eindringlichen Bitten hin auf die Fahrt mitgenommen, weil er aus der großen Stadt jenseits des Gebirges kräftige Arzneien für seine kranke Mutter holen möchte. Unterwegs wird er krank. Der Lehrer und die älteren Schüler beratschlagen, was zu tun sei. Nach altem japanischen Brauch muß in solchem Falle der Schwächling von seinen Gefährten in den Abgrund gestürzt werden, um die Reise der anderen nicht zu behindern. So geschieht es auch mit dem armen Kind, nachdem man, an sein sogenanntes Ehrgefühl appellierend (dies ist der von Brecht-Weill neu hinzugefügte Zug) ihm sein Einverständnis mit dem Todesurteil abgerungen hat. Die nackte Brutalität dieser Handlung wird noch viel unerträglicher, wenn man bedenkt, daß diese Schuloper vom Zentralinstitut für Erziehung, einer vom Staat kontrollierten Anstalt, aufgeführt wird, also offenbar auch gebilligt und als gut befunden wird. Das ganze Stück wird nur von Schülern dargestellt, die in wochenlangen Proben Tag für Tag die merkwürdige Moral dieser Handlung in sich aufnehmen müssen. Wie vertragen sich damit die sozialen Bestrebungen unserer Zeit, die den Starken und sogar den Schwachen große Opfer auferlegen, damit den noch Schwächeren und Armen einigermaßen geholfen wird? Ich gestehe offen, daß ich kaum jemals ein für mein Empfinden widerlicheres Schauspiel gesehen habe, als die Darstellung dieses dem europäischen menschlichen Gefühl vollkommen fremden japanischen, opferbereiten Heroismus durch Kinder und Jünglinge. Um so verwerflicher ist das Stück als Schuloper, weil es sowohl theatralisch, wie musikalisch wirkungsvoll ist. *Kurt Weills* Musik ist bei aller Einfachheit ihrer Anlage und Durchführung fesselnd und stark. Sie wird allen Situationen gerecht, bringt schlagende dramatische Akzente an den richtigen Stellen an, ist wirksam aufgebaut und bezeugt durchaus Weills starke theatralische Begabung. Die Aufführung war bei primitivsten szenischen Mitteln vorzüglich vorbereitet und machte dem Eifer, der Intelligenz und dem musikalischen Talent der Beteiligten alle Ehre. Nur Schüler Berliner Anstalten waren beteiligt, in den Soli wie auch im Chor und dem sehr brav spielenden Orchester. Auch der ungenannte jugendliche Kapellmeister verdient lobende Erwähnung. Allerdings darf nicht übersehen werden, daß die Jugend- und Instrumentalgruppe der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik an der Aufführung stark beteiligt war. Welches Gymnasium außerhalb Berlins hat jedoch eine solche Akademie zur wirksamen

Aushilfe parat? Mit den eigenen Kräften, ohne Hilfe zünftig gedrillter jugendlicher Musikanten, dürften die wenigsten Schulen eine solche Schuloper leidlich herausbringen können.

Rundfunkhörspiele, Kinderspiele, Lehrstücke bewegen sich auf der Grenze zwischen szenisch-dargestellter und Konzertmusik, bieten Belege für eine neue Zwischengattung. Da ist zunächst das Rundfunkhörspiel *»Orpheus 1930/31«*, Text von *Robert Seitz*, Musik von *Paul Dessau*. Ein mit dünnem Witz gemachtes, ziemlich albernes Possenspiel, in dem ein moderner Orpheus im Trubel der Großstadt die Bürger verulkt oder von den Bürgern veräppelt wird, man weiß es nicht genau, bei dem Unsinn der ganzen Anlage. *Paul Dessaus* Musik schmiegt sich dem farcenhaften Text gewandt an und gibt jenen Ersatz wirklicher Musik, an den der genügsame Rundfunkhörer ja nachgerade schon gewöhnt ist. Noch viel unerfreulicher ist *Paul Hindemiths* Hörspiel *»Sabinchen«*. Der berühmte Meister und Führer der modernen deutschen Musik steigt hier zum Publikum des Rummelplatzes hinab und tischt ihm eine zwar nicht witzlose, aber unsäglich ordinäre Musik im Leierkastenstil auf. Die schaurige Moritat vom Sabinchen, das der Schuster aus Treuenbrietzen abmurkst, ist wieder ein recht fragwürdiges Produkt aus Robert Seitz' Feder. Sehr aufschlußreich ist Hindemiths Erklärung im Programmbuch: »Statt einer sinnlosen Aneinanderreihung akustischer Eindrücke soll dem Zuhörer eine seine künstlerischen Bedürfnisse befriedigende Komposition geboten werden«. Nun wissen wir wenigstens, wie berühmte Komponisten die künstlerischen Bedürfnisse des Rundfunkpublikums einschätzen. Sehr fraglich bleibt dabei allerdings, ob mit so minderwertigen Stücken wie Orpheus und Sabinchen die so vielgerühmte Kulturaufgabe des Rundfunks, die Erziehung der Massen zur künstlerischen Musik, gefördert oder nicht vielmehr sabotiert wird.

Das sogenannte *»Lehrstück«* hat in Baden-Baden das Licht der Welt erblickt. Es gehört zum Komplex der neuen, so eifrig propagierten *»Gemeinschaftsmusik«* und will unter Ausschaltung des konzertmäßigen Vortrags erzieherisch wirken durch Einbeziehung des Publikums in aktive Mitarbeit. Den sicherlich sehr spaßigen, aber musikalisch recht problematischen improvisierten Chorgesang des Publikums hat man in Berlin fallen gelassen, und aus dem primitiven, szenisch-dramatisch angehauchten Lehrstück ist nunmehr eine mehr oder weniger dramatisch belebte Kantate nach alten Mustern geworden. Gänzlich ungerechtfertigt ist demnach der Anspruch auf allgemeine Anerkennung des Lehrstücks als neue Gattung. Die Ausbeute war diesmal sehr geringwertig. *Ernst Tochs* Lehrstück *»Das Wasser«* zu Worten von *Alfred Döblin* ist ein mit Chor untermischter Dialog über das Wasser zwischen einem Realisten und einem Idealisten, eine literarisch nicht gerade belanglose, aber wenig unterhaltsame, rein didaktisch wirkende Angelegenheit, vielleicht der lehrhaften Poesie des 18. Jahrhunderts bewußt nachgebildet. Toch schrieb dazu eine Kantatenmusik von gewisser Qualität, soweit ein so schwungloser Text den Musiker überhaupt ankurbeln kann. Virtuosität des Satzes, feiner Sinn für Klangwerte und Gestaltung sind der Partitur nachzurühmen.

Herrmann Reutters Lehrstück *»Der neue Hiob«* behandelt einen schnoddrigen Text des vielgeschäftigen Robert Seitz. Szenisch primitiv wird hier dargestellt, wie der neue Hiob, ein Industriemagnat unserer Tage, von der Höhe seines Reichtums herabgestützt wird, wie ihn alle seine vermeintlichen Freunde im Unglück verlassen. Dem Milieu entsprechend ist Reutters Musik ein absonderliches, nicht sehr glückliches Gemisch biblischer Primitivität mit schon reichlich abgegriffener moderner Parodistik.

Bei weitem gelungener und erfreulicher, überhaupt das Beste der ganzen Veranstaltung waren die *»Spiele und Lieder für Kinder«*. Hier fühlten sich endlich einmal die Komponisten von dem drückenden Zwang befreit, unter allen Umständen modern und neu sich zu geben. Die Musik für Kinder bot einen schicklichen Anlaß, sich schlicht, herzlich natürlich zu geben. Auch der Textdichter *Robert Seitz* wirkte mit den heiteren Kinderspielen viel erfreulicher als mit den affektierten modernistischen Parodien. Bei allen diesen Spielen handelt es sich nicht nur um Singen der Kinder, sondern gleichzeitig auch um Darstellung einer lustigen Handlung. *Das Eisenbahnspiel* hat eine gefällige, einfache und zweckentsprechende Musik von *Paul Dessau*. Für *»Das schwarze Schaf«* schrieb *Paul Höffer* eine instrumental etwas anspruchsvollere Musik, die den jugendlichen Musikanten des begleitenden kleinen Orchesters etwas mehr zu tun gibt, ohne die schlichte melodische Linie der einstimmigen Kinderlieder zu decken. Noch stärker die

Leistung *Hindemiths* in dem Spiel: »*Wir bauen eine Stadt*«. Hier ist freundliche, das kindliche Gemüt ansprechende Melodie vereint mit künstlerisch durchgebildeter Form und unaufdringlich geistvoller Instrumentalbehandlung. An allen drei Spielen hatten die mitwirkenden Kinder offensichlich ebensoviel Vergnügen, wie die erwachsenen Zuschauer. Die hübschen Stückchen dienen mit Glück dem Zweck, den kindlichen Spieltrieb angenehm zu beschäftigen, ein kleinesTheater aufzuführen und unmerklich musikalisch erzieherisch zu wirken.

Viel Interesse hatte man der »*Elektrischen Musik*« entgegengebracht, die der Erfinder *Dr. Trautwein* in Gemeinschaft mit *Prof. Dr. Schünemann* der Öffentlichkeit zum ersten Male präsentierte. *Dr. Trautwein* verfolgt ähnliche Bestrebungen wie der Russe *Theremin*, wie *Jörg Mager* u. a., aber auf anderem Wege. Er stellt sich die Aufgabe, für das praktische Musizieren ein neues Instrument zu konstruieren, das nicht nur wie bei Theremin für einstimmige kantable Melodik sich eigne, sondern auch für mehrstimmiges Spiel, für alle denkbaren rhythmischen und harmonischen Verwicklungen, für alle möglichen Intervalle und Skalen, über die üblichen temperierten Intervalle hinaus. Man kann sich wohl vorstellen, daß ein solches Instrument zu jener wahrhaft neuen Musik führen könnte, die unserem beschränkten heutigen Tonsystem trotz aller Atonalität unerreichbar ist. Jedoch erweist es sich bald, daß wir mit dem neuen elektrischen *Trautonium* uns noch im ersten, vorbereitenden Stadium befinden. Nicht weniger als sechs Spieler waren nötig, um einigermaßen eine Wirkung hervorzubringen, die den Erwartungen halbwegs entsprach, und zudem verträgt die Tonqualität keinen Vergleich mit unseren edlen alten Instrumenten. Überdies fehlt es noch an einer Musik, die nach Seiten des »Neuen«, des Unerhörten hin die Möglichkeiten des Trautoniums demonstriert, trotz einiger hübscher von *Hindemith* und *Genzmer* ersonnenen kleinen Proben. Vorläufig muß man durch alle Unvollkommenheiten hindurch noch ahnen, welche Fülle neuer Klangfarben hier zu entdecken sei.

Auf neue Klangfarben hin waren auch die *Experimente* mit *Schallplattenmusik* eingestellt. *Toch* und *Hindemith* hatten sich an einer »originalen künstlerischen Produktion für die Schallplatte« versucht. *Toch* wollte in seiner »*Gesprochenen Musik*« und einer »*Geographischen Fuge*« die Illusion einer undefinierbaren Instrumentalmusik geben, durch chormäßiges Sprechen bestimmter Silben, Buchstaben, die durch raffinierte Mittel der Aufnahme, wie Tonerhöhung, Beschleunigung schließlich etwas Absonderliches ergeben, das vom Ohr auch irgendwie musikalisch gedeutet werden kann. *Hindemith* läßt einen Bassisten eine Arie singen, die durch die mittleren Stimmgattungen hindurch schließlich bis in die Region des hohen Soprans hinaufgeschraubt wird. Alle diese Scherze sind possierlich genug, haben jedoch als künstlerische Leistungen kaum einen substantiellen Wert.

Eine Anzahl »*Chöre für Liebhaber*« verlangt kurze Würdigung. »*Lieder nach alten Texten*« von *Karl Marx* und »*Sprüche für Singkreise*« von *Paul Barth* sind tüchtige Beispiele für die Renaissance der alten Motetten- und Madrigaltechnik. *Marx* schneidet dabei besser ab, als die trockeneren, in Hindemithscher kontrapunktischer Manier sich bewegenden *Barthschen* Gesänge. Frischer und musikantischer als beide ist der famose kroatische Musiker *Josip Slavenski* aus Belgrad, dessen südslawische Volkslieder echte, kernige und saftige Früchte edler Volkskunst sind. Reizende Gebilde sind auch die *Ungarischen Kinderchöre* von *Zoltan Kodaly*, die allerdings durch unzulängliche deutsche Übersetzung an Wirkung einbüßten, und eigentlich mehr Konzertmusik als Musik für Kinder sind. Die gleiche Einschränkung ist bei *Tochs* »Liedern für Knaben« zu machen, die im übrigen fein und geistvoll gesetzt sind. *Strawinskijs* schnurrige kleine *Bauernlieder* zeigen eine meisterliche Hand in ihrer knappen, schlagenden Fassung, ihrem skurrilen Humor. — Das gewichtigste Werk der ganzen Chormusik waren *Hugo Herrmanns* »*Choretüden für moderne Chorschulung*«. Ein starker Kenner des Chorsatzes hat hier in 17 Stücken die Techniken moderner Chorbehandlung aufgewiesen, in ebenso geist- und phantasiereicher, wie pädagogisch wirksamer und vielfach neuartiger Weise. Dagegen war mit den von einer »*Arbeitsgemeinschaft*« komponierten *Wanderliedern* für Chor mit Geigen und Klampfen nicht viel Staat zu machen. Eine dürftigere und unmusikalischere Musik kann man sich nicht leicht vorstellen. Wie eine solche Gemeinschaftsmusik zustande kommt, bleibt für die Uneingeweihten ein Geheimnis. Jedenfalls ist dieser Übergriff in das Gebiet der produktiven Kunst vom

Übel. Wir sollten unsern Ehrgeiz zügeln und uns begnügen, unseren Kindern in ihrer Gemeinschaft den Sinn für gute Musik zu schärfen. Das Komponieren der Gemeinschaft züchtet nur Dünkel und schlechte Amateure. Komponieren ist überhaupt nicht Sache der Gemeinschaft, wie sehr oft das Musizieren, sondern nur der begabten Individuen.

Hugo Leichtentritt

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

BERLIN: Seltsamerweise in den letzten Tagen vor Saisonschluß wurde in der *Kroll-Oper Hindemiths »Neues vom Tage«* nach längerer Pause in Neueinstudierung und teilweise in Neuinszenierung wieder aufgenommen. Dem Werk war damit wenig gedient. Nachdem die Überraschung der ersten Sensation vorbei ist, enthüllt sich in peinlicher Weise die geistige Dürftigkeit, die hinter diesem fragwürdigen Opus steckt. Der schale Unsinn des Textes ist nun gänzlich ungenießbar, die Musik zeigt die Hand eines Virtuosen, eines in mancher Hinsicht brillanten Könners, gleichzeitig aber auch eine erschreckende Leere des Gemüts und Frivolität der Kunstanschauung. Es ist höchste Zeit, mit diesen faden Opern im angeblichen Geschmack des »Tages« Schluß zu machen. Niemand im Publikum hat Freude daran, außer einem Häuflein so schnellbegeisterter wie urteilsloser Jünglinge. Wenn Hindemith Wert darauf legt, daß seine Musik weiterhin als Blüte deutschen Geistes gepriesen werden soll, dann muß er von den Faxereien, an die er seit Jahren sein großes Talent verschwendet, energisch abrücken. Man schämt sich sonst als ernster, kunstbewußter Beurteiler einer derartigen Blüte deutschen Geistes.

Hugo Leichtentritt

AUGSBURG: Das *Stadttheater*, das mit Aufführungen des »Parsifal« der Festzeit der Confessio Rechnung getragen hatte, bot weiterhin im Austausch mit den *Gastspielen der Augsburger Oper in Meran* zwei *italienische Operngastspiele*, in denen ein von *Cav. Delfino Legnano-Mailand* eigens zusammengestelltes Ensemble den *»Barbier von Sevilla«* und die *»Butterfly«* zur Aufführung brachte. An der Spitze des Ensembles, zu dem die ruhmreichen Theater von *Mailand*, *Rom*, *Buenos Aires*, *Turin*, *Neapel* und anderer Städte zwar nur teilweise erste Kräfte entsandten, stand in *Mario Parenti* von der italienischen Oper der holländischen Hoftheater ein Dirigent, der die Aufführungen zu einem wahrhaft begeisternden musikalischen Erlebnis gestaltete, wie es nur leidenschaftlichst empfindende und formbewußte, kultivierte Musiker zu vermitteln vermögen.

Ludwig Unterholzner

CHEMNITZ: Unsere Bühnen haben Intendantenwechsel. Das Alter an Jahren — nicht am Wirken — weicht der Jugend. Richard Tauber wird von Hanns Hartmann (Hagen) abgelöst und hinterläßt seinem Nachfolger ein Theater, das im Reiche einen guten Namen hat. Nicht nur wirtschaftlich führte Tauber die vereinigten Chemnitzer Theater, an deren Spitze er vor achtzehn Jahren gestellt wurde, sicher um alle Klippen, sondern auch künstlerisch gab er dem Schauspiel, mehr noch der Oper Leistungsfähigkeit und Inhalt, indem er mit dauerndem Glück Künstler gewann, daß er oft aus eigner Kraft die schwierigsten Werke zu hervorragender Aufführung bringen konnte, so daß d'Albert, Korngold, Pfitzner, Schreker, Siegfried Wagner und andere sehr zufrieden sein konnten. Davon legte die unlängst von Wilhelm Tarrasch vorbereitete und vom Komponisten dirigierte *»Frau ohne Schatten«* restlos Beweis ab. Neben der Schaffung eines tüchtigen Solistenkreises lud Tauber die besten der singenden und dirigierenden Künstler zu den von ihm eingeführten Festspielen und schlug somit die Brücke zwischen Chemnitz und der Kunstwelt. Hätte auch der Spielplan mitunter eine Weitung vertragen, das eine Verdienst bleibt: er hat die Chemnitzer Bühnen aus dem Schatten der Provinz in den Lichtkegel der Geltung im Reiche gestellt. Das ist die *orts- und musikgeschichtliche Erfüllung der beruflichen Sendung Taubers.*

Walter Rau

DELPHI: Die Festspiele innerhalb der Jahrhundertfeier der griechischen Unabhängigkeitserklärung bot auch dem Musiker mannigfache Anregungen. Außer *pythischen Spielen* — Laufen und Hochspringen,

Diskuswerfen und Fakellaufen, Parade zu Pferd, Kriegstänze — gelangten zwei Dramen von Aeschilos »*Der gefesselte Prometheus*« und »*Die Schutzflehenden*« zur Aufführung. Hier war das Problem zu lösen, wie der Chor als eigentlicher Träger der Handlung dem Drama einzuordnen wäre. Während im antiken Drama der Schauspieler »sprach«, hatte der Chor — auf Grund ganz anderer Metren — abwechselnd zu sprechen und zu singen, aber niemals im Sprechgesang zu rezitieren. Für die Festspiele hat der Tondichter *Psachos*, der von der byzantinischen Musik herkommt, dieses Problem auf seine Art einfach und halbwegs stilgemäß gelöst. Er läßt den Chor idyllische pastorale Weisen singen, die das alte Griechenland als ein Land von Hirten gut versinnbildlichen. Freilich biegt er mitunter die alten Tonarten in Dur oder Moll um, nur zu oft vergewaltigt er die alte reine Einstimmigkeit durch ganz unzeitgemäße Harmonien, und an Stelle von nur zwei Flöten, die das alte Drama gestattete, tritt bei ihm ein ganz beträchtliches Orchester. Mit feiner Kultur inszenierte Frau *Sikelianos* die Tänze, deren malerische Gruppen in ihren Posen vielfach alten Vasengemälden nachgebildet waren. Das Schönste bot freilich die Regie der Natur, die pittoreske Felsenlandschaft, in die das steinerne Amphitheater des Apollo — vorne im Halbrund die Orchestra für die Tanzchöre, von der Stufen zur eigentlichen Bühne emporführen — förmlich für die Ewigkeit eingehauen ist. Alles in allem bedeutete die Aufführung einen vollen künstlerischen Erfolg. Sie zeigte deutlich, wie tief das Kunstwerk unserer Oper im antiken Drama mit Musik verwurzelt ist.

Emil Felber

DORTMUND: Ist es nötig, eine so entzückende, wenn auch mehr rein musikalisch als dramatisch gefaßte, intuitiv geniale Oper wie *Smetanas* »*Verkaufte Braut*« zu stilisieren? So hübsch das auch gemacht war, da hatten Intendanz und Bühnenbildner den rechten Stil verfehlt. Auch die Aufführung griff in einigen Besetzungsfragen daneben. Gut gelang dagegen Straußens »*Salome*« mit der ausgezeichneten *Olga Tschörner-Schramm* (Köln) als Gast und *Reiner Minten*, der den Herodes etwas forciert innehatte und auch Wagners Siegfried und Tannhäuser trefflich nachschuf. Als Elisabeth war *Amalie Merz-Tunner* trotz starker Indisposition gesanglich sehr beachtenswert. Von den hier *neuen Tanzdichtungen*, die ein technisch wie dekorativ unterschiedlicher und im einzelnen stark gekürzter Tanzabend von *Helga Swedlund-Witt* im Stadttheater bot, war der »Geburtstag der Infantin« von *Franz Schreker* entschieden die wertvollste. *Strawinskij* und *de Falla* fielen neben ihm recht ab. Ein »Wiener Abend« unserer *Opernschule* (*van Kempen* und *Dr. Nicolaus* als Leiter) war in Ausdruck und Idee gut gelungen, in der Resonanz des Orchesters jedoch weniger.

Theo Schäfer

DÜSSELDORF: *Kreneks* »Schwergewicht«, *Strawinskijs* »Feuervogel« und *Puccinis* »Gianni Schicchi« waren zu einem heitertänzerischen Abend zusammengekoppelt. Die Wiedergabe stand fast durchweg auf sehr beachtlicher Stufe. Von stärkster Erlebniskraft die Offenbarung des Bergschen »Wozzeck«. Regie (*Friedrich Schramm*) und musikalische Leitung (*Jascha Horenstein*) waren bemüht, dem Charakter des Werkes möglichst umfassend gerecht zu werden. Unter den Mitwirkenden, die insgesamt den schwierigen Stil mit feinem Einfühlungsvermögen bewältigten, verdienen besondere Erwähnung *Hanna Gorina* (Marie) und *Berthold Pütz* (Titelpartie). Sehr erfreulich die Beobachtung, daß ein großer Teil des Publikums trotz des Neuartigen und des herben Charakters diesem Spitzenwerk willig Gefolgschaft leistete.

Carl Heinzen

FRANKFURT a. M.: Nachdem die Frankfurter Oper ihren Vorsatz, in der nunmehr abgelaufenen Spielzeit *Hindemiths* »Neues vom Tage« herauszubringen, nicht mehr realisieren konnte, lud sie das Ensemble des nachbarlichen *Darmstadt* ein, statt dessen ihr Publikum mit dem Werke bekannt zu machen. Es läßt sich sagen, daß die Aufnahme des Stückes ins Repertoire jedenfalls nicht zu den Notwendigkeiten rechnet. Wohl steht die Meisterschaft Hindemiths darin außer Frage. Die Luzidität des Orchesterklanges, die Treffsicherheit der instrumentalen Farbengebung, die Deutlichkeit des gesungenen Wortes, der ebenso so absichtslose wie souveräne Kontrapunkt — all dies ist evident. Aber es wurde, wiederum, an einen Gegenstand gewandt, der nicht nur die artistische Mühe nicht lohnt, sondern recht eigentlich Hindemiths wahrem Wesen entgegen ist und darum seine produktive Phantasie lahmlegt. Gewiß spricht es für ihn, daß er nicht alles und jedes gleich geläufig herunterkomponiert, wozu ihn jenes vorgebliche »Musikantentum« leicht genug

verführen könnte. Aber wenn sich, nach Schuberts Wort, nur zu einem guten Text gute Musik machen läßt, dann hätte Hindemith die Verpflichtung, eben einen guten und adäquaten Text sich zu suchen, wie er es zur wagemutigeren Zeit des Nusch-Nuschi, das sehr zu Unrecht nicht mehr gespielt wird, vermochte. Der Text von Marcellus *Schiffer* indessen ist von einer erschreckenden Harmlosigkeit, ein mäßiges Kabarett-Erzeugnis, platt, reaktionär und ohne Beziehung zum gewalttätigen Hintergrund von Hindemiths schnödem Humor. Der Einfall, um den das Ganze sich gruppiert, ist dünn genug, aber wenigstens eine amüsante Sketsch-Situation: die Museumsszene am Ende des ersten Aktes. Hier ist denn auch die Musik frei und schlechterdings hinreißend — diese Szene allein, an einem Einakterabend, wäre jeder Wirkung sicher; die idiotische Rede des Museumsführers, der Duettkitsch — eine der besten Parodien der Opernliteratur, nach der definitiv kein Neudeutscher mehr einen Quartsextakkord und eine melodieführende Hornstimme zu schreiben wagen sollte —, die Katastrophe der Venus und die Reprise des Führers, in der der Neoklassizismus der übersichtlichen Formen sich selber ironisch ad absurdum führt: das ist großartig gemacht und dabei so unakademisch wie möglich. Gemessen aber am immanenten Anspruch des Werkes: die offizielle deutsche Lustspieloper zu schreiben, fehlt es den zwei Opernstunden an ausreichendem Gewicht. Das Bedauern mit skandalberühmten Leuten und die Fülle der abschnurrenden Achtel langt nicht zu. Nochmals ist die eminente Begabung Hindemiths an eine Sache gewandt, die kein Zentrum hat. Man braucht das bei der Experimentierlust und Regenerationsfähigkeit des Fünfunddreißigjährigen nicht tragisch zu nehmen. Aber es ist Zeit, daß er beim Experiment endlich sich wieder samt der ganzen sicheren Verfahrungsweise ernst aufs Spiel setzte. — Die Aufführung, unter Leitung von Karl *Böhm*, muß angesichts der disponibeln Kräfte einer kleineren Bühne geradezu exzeptionell genannt werden. Insbesondere ist der höchst einfallsreichen und wirklich vorstoßenden — nicht dekorierenden — Regie von Artur Maria *Rabenalt* zu gedenken, die, an Russisches merkbar anknüpfend, dem Stück dort noch Gegenwart erzwang, wo es selber nach der Vergangenheit sich sehnt. Rabenalt scheint tatsächlich zu den ganz großen deutschen Regiebegabungen zu gehören. Von den Solisten taten Rose *Landwehr* und Otto *Stadelmaier* sich hervor.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAGEN: Hanns Hartmann, der als Intendant das Stadttheater nicht nur kulturell, sondern auch wirtschaftlich auf eine beachtenswerte Höhe gebracht hat, geht mit Ablauf der diesjährigen Spielzeit als Generalintendant nach Chemnitz. Er besitzt die seltene Gabe, talentierte Anfänger zu erkennen. Dadurch erreichen die Aufführungen im Laufe des Winters qualitative Steigerungen, und vor allem werden zum Schlusse der Spielzeit Höhepunkte erreicht, wie man sie selten an Provinztheatern dieser Größe findet. — F. W. Hanschmann brachte in mustergültiger Geschlossenheit und Einheit Carmen und Toska. GMD. Richter stand hier auf dem richtigen Platz. Robert Tulmann, ein junger lyrischer Tenor mit italienischem Gesangsstil, war als Cavaradossi groß. Warum verschwendet man diese große Mühe an den Verismus, statt eine der vielen deutschen Spielopern zu bringen, die in den letzten Jahren hier arg vernachlässigt wurden! Erst zum Schluß der Spielzeit wartete man mit Undine auf, deren Erstaufführung man noch den Berufsschülern zukommen ließ. Beachtenswert waren noch folgende Aufführungen: Manon, Rosenkavalier, Aida, Fra Diavolo, Iphigenie auf Tauris und Schwanda. Das Kammertanztheater unter Günther Heß kam mit einigen Sonderveranstaltungen und einer Uraufführung heraus, über die bereits berichtet wurde. Bayers Puppenfee erlebte eine gute Neuaufführung. — Der Hagener Kammerchor und der Chor des Konservatoriums brachten unter der musikalischen Leitung von Otto Laugs und der szenischen Leitung von F. W. Hanschmann sehr geschickt den Zar und Zimmermann. Ein mit großer Reklame angekündigtes einmaliges Ensemble-Gastspiel der Russischen Oper (Sitz Paris) konnte mit Boris Godunoff nicht überzeugen. Solistisch waren die Russen unsern Kräften nicht überlegen, lediglich die Chöre und Cyrille Slavianskij Agreneff erregten Bewunderung.

H. M. Gärtner

HANNOVER: Unter der musterhaften Aktivität unserer *Städtischen Bühne* kamen zu einer alle Kunstwerte freilegenden Neueinstudierung von *Heinrich Marschners* »*Hans Heiling*« unter *Arno Graus* musikalischer Leitung und *Hans Winckelmanns* Regie, in der Titelrolle auf gesetzter gesanglicher Grundlage *Josef Correck*, zwei Erstaufführungen.

Zum »*Tyll*« *von Mark Lothar* hat *Hugo Königsgarten* ein dichterisch empfundenes Buch geschrieben. Bei der im Lyrischen besonders aufblühenden, in den Volksszenen Theaterblut verratenden Musik des derzeit 23jährigen Komponisten ist die über aller Nichtverleugnung der guten Tradition entwickelte persönliche Note und eine ausgesprochene Ader für das Parodistische in Anrechnung zu bringen, während ihr für das dramatische Kräftespiel genügend stark gespannte Ausdrucksenergien ermangeln. Für ihre klangliche Auslegung trat *Grau* mit lebenweckendem Nachdruck ein, während *Bruno von Nießen* die Regie im Sinne der volkstümlichen Burleske verwaltete. Recht verspätet ist *Charpentiers* »*Louise*« zu uns gekommen. Sie wird sich aber wohl bei der an sie gewandten, Ohr und Auge gefangennehmenden Nachschöpfung trotz ihrer im Grunde schwächlichen Handlung und verblaßten Musik einige Zeit auf dem Spielplan halten. *Rudolf Krasselt* als Dirigent und *Hans Winckelmann* als Spielleiter haben viel rechtschaffene Arbeit an sie gewandt, und auch die Vertreter der Hauptrollen: *Tiana Lemnitz* und *Carl Hauß* waren gut in Form. *Albert Hartmann*

KÖNIGSBERG: Intendant *Schüler* ist dankenswerterweise bestrebt, den Spielplan durch Raritäten und Erstaufführungen neuerer Literatur auf einer möglichst interessanten Linie zu halten. Daß er um einige Kassenmagneten (so Tiefland, Mignon usw.) nicht herum kann, ist selbstverständlich. Auf der andern Seite aber gab es delikate Aufführungen des »Barbier« von Cornelius, des »Orpheus« von Gluck und vor allem neue Dinge wie *Strawinskijs* »Apollon Musagètes« nebst »Petruschka« (von der Tanzmeisterin Marion *Hermann* szenisch klug und mit ausgesprochenem Instinkt auf die Bühne gebracht) und die hiesige Erstaufführung des »Oedipus rex«. Ein besonderes Ereignis war natürlich *Bergs* »Wozzeck«, der mit seinen gewaltigen Anforderungen an den ganzen Apparat immer noch als ein Außerordentliches anzusprechen ist, ganz besonders im Rahmen einer Provinzbühne. Hier ist nun auch Werner *Ladwig* mit seiner Liebe und seinem Verständnis für alles Neue ehrenvoll zu nennen. *Otto Besch*

MANNHEIM: Das Ende der Spielzeit brachte nun auch die langersehnte Ernennung des neuen Theaterintendanten: *Hebert Maisch* vom Erfurter Stadttheater ist der Erkorene. Wir haben, da Sioli vorzugsweise mit Schauspielunternehmungen beschäftigt war und die Oper in den letzten Jahren etwas links liegen blieb, eigentlich einen ausgesprochenen Opern-Intendanten herbeigewünscht, so einen, der auch mit den Sängern ergebnisreich zu arbeiten versteht. Nun sagt man mir, daß Maisch in allen seinen inszenatorischen Betätigungen etwas Originelles bietet, daß auch seine Operninszenierungen ein eigenes Gesicht tragen.

Unsere Oper hat die letzten Monate benutzt zu einem *Verdi-Zyklus*, der einen — allerdings begrenzten — Ausschnitt aus dem Schaffen dieses Krösus gab. Man holte den *Nebukadnezar*, den man vor einigen Jahren als erste deutsche Aufführung oder als erste Aufführung in deutscher Sprache — denn die einstige Wiener Interpretation war gewiß eine von italienischen Zungen hervorgebrachte — der Umwelt präsentierte. Diesem wild um sich hauenden Nebukadnezar stellte man die doch etwas reifere *Macht des Schicksals* gegenüber, die eine Fundgrube für schwungvolle Ariensänger bietet. Als Neuheit gesellte sich *Don Carlos* zu den Werken einer früheren Periode, eine Oper, die schon den Einfluß der großen französischen Oper, besonders den Meyerbeers, in den bunt gewürfelten Ensembles schmecken läßt. Schillers heiß durchblutete, brünstig aufflammende Dichtung sucht man freilich vergebens in diesen rauschenden Tönewogen. Außer den gangbaren Opern Verdis gab es noch eine schön abgetönte Darbietung des *Otello*, mit dem man die zyklische Reihe beschloß, allerdings ohne den humorig lichtvollen Falstaff zu berühren.

Der von hier scheidende Generalmusikdirektor *Erich Orthmann* war hauptsächlich der musikalische Führer dieser Abende, der mit ihnen die stärkeren Seiten seiner Dirigentenqualifizierung noch einmal demonstrieren durfte. Kurz vorher hatte er mit einer sauber studierten Wiederauffrischung von Mozarts Figaro seine Einstellung zur musikalischen Filigranarbeit noch einmal in hellste Beleuchtung gerückt. Sein kapellmeisterlicher Kollege, der reich talentierte, von stärkstem Temperament beschwingte *Eugen Jochum*, hat mit einer großzügig herausgestellten Neueinstudierung von Halévys »Jüdin« wieder einmal auf dieses Werk hingewiesen, daß Geister wie Richard Wagner und später Gustav Mahler in gleichem Maße zu Ausdrücken des Entzückens inspiriert hatte. *Wilhelm Bopp*

MÜNSTER: Der Aufschwung, den das Theater zu Beginn der Spielzeit unter Alfred Bernau nahm, war nicht von langer Dauer. Die Ursachen, die vor allem den künstlerischen Rückgang bedingten, sind nicht in dem Leiter und den Leistungen des Personals zu suchen, sondern das mangelnde Interesse an der Oper macht sich auch hier deutlich bemerkbar. Von dem Augenblicke an, wo Herr Bernau und sein Ensemble keine Fremden mehr waren, wo Münster sich bewußt wurde, daß es auch in künstlerischer Hinsicht wieder ein gutes Theater hatte, blieb man den Aufführungen fern. Die Folge war, daß das finanzielle Element gegenüber dem künstlerischen in den Vordergrund treten mußte; Aufführungen mit sicheren Kassenerfolgen sind führend geworden. Seit Januar löst eine Operette die andere, ein Schwank den andern ab. Die Oper ist ganz in den Hintergrund getreten und wartet meist nur noch mit alten Repertoirstücken auf. (Tiefland, Cavalleria, Troubadour, Bajazzo.) Anstatt der Moderne mehr Rechnung zu tragen, zieht man Don Pasquale ans Tageslicht, eine Spieloper, die dem Gegenwartsmenschen doch nur wenig zu geben vermag. Die Aufführung der »Margarete« war schauspielerisch und musikalisch abgerundet. Besonders hervorzuheben sind hier v. Pöllnitz als Margarete und Imkamp als Mephisto. »Jenufa« von Janacek, die einzige Vertreterin der modernen Oper, war in ihrer musikalischen Wiedergabe eine Glanzleistung, während man über die Regie geteilter Ansicht sein kann. *Heinr. Stute*

PARIS: Die Opéra brachte in der verflossenen Spielzeit nur eine Neueinstudierung, nur eine Neuigkeit: *Rossinis »Wilhelm Tell«* mit der 900. Wiederholung innerhalb eines Säkulums, und die »*Versuchung des Heiligen Antonius*«, Text und Musik von *Brunel*, ein Mysterium in 12 Bildern, Mittelding zwischen Oratorium und Oper, mehr eine dramatische Suite, die der Sprache Gounods, Massenets, Francks, Debussys und natürlich Wagners manches abgelauscht hat, die aber viel Talent verrät und erfolgreich war. Im gleichen Hause gab es deutsche Aufführungen von *Tristan und Isolde* (Dirigent: Elmendorf, Sänger: Melchior, Kipnis, Nissen, Leider und Anday) und der *Walküre* mit der Rethberg. Der Wagner-Enthusiasmus erklomm den Gipfel. — Die Opéra comique brachte drei kleine Stücke: »Angélique« von *Nino und Jacques Ibert* (aus dem Jahr 1927 bekannt); dazu die beiden Neuheiten: »Rayon des soieries«, eine komische Oper, die in einem Warenhaus spielt, und, von höherer musikalischer Qualität: »Le Fou de la Dame«, eine liebenswürdige Fantasie, in der Gesang und Tanz gleichermaßen zur Wirkung kommen. Verfasser sind *Nino und Manuel Rosenthal*, die 1928 mit »Le Poirier de misère« ein stärkeres Werk ins Treffen geführt hatten. — Die russische Oper eröffnete jüngst ihre Spielzeit mit dem »Prinz Igor« von Borodin, dem Glinkas »Rußlan und Ludmilla« folgte. Kapellmeister sind Coates und Steinmann. *J. G. Prod'homme*

WEIMAR: Das Gastspiel der *Jovita Fuentes* brachte nur beim ersten Male ein volles Haus. *Alexander Spring* als Regisseur und *Ernst Nobbe* als Dirigent erzielten mit Lortzings »Undine« einen glänzenden Erfolg. Die Neueinstudierung des Don Giovanni bedeutete eine Inszenierungs-Blamage für Weimar. Von den Solisten ragte die glänzend disponierte *Elsbeth Bergmann-Reiter* als Donna Anna hervor. *Otto Reuter*

WIEN: Mit drei rechtschaffenen Opernnovitäten im Juni hat das Operntheater eine Rekordleistung zu verzeichnen, auf die es mit Recht stolz sein kann, auch wenn die vorgeführten Werke zum Teil ziemlich fragwürdige Werte darstellen. »*Der Taugenichts in Wien*«, ein Ballett in zwei Akten von *Grete Wiesenthal* mit Musik von *Franz Salmhofer* macht seinem Namen alle Ehre: er taugt nichts oder doch nur sehr wenig. Grete Wiesenthal läßt die Eichendorffsche Novellenfigur nach den Launen ihrer Phantasie tanzen, die zwar viele bunte und burleske Einfälle hat, aber nicht die Kraft, sie zu gestalten. Der Faden der Historie fällt ihr immer wieder aus der Hand, und wenn sie dann frisch eingefädelt ist, verwirrt er sich regelmäßig aufs neue. Einen ähnlich hypertrophischen Eindruck macht Salmhofers Partitur. Der Komponist, der wiederholt Proben starker Begabung und erstaunlicher Fruchtbarkeit gegeben hat, öffnet alle Schleusen und setzt die Begebenheiten gleichsam unter Musik. Es ist eine sehr tanzfrohe, sehr wienerische Musik, die zumeist aber nichts anderes heranschwemmt als sehr geschickte und findige Variationen ältester Dreivierteltakttypen. — Dann tauchte im Rahmen eines österreichischen Komponistenzyklus der »*Eiserne Heiland*« von *Max Oberleithner* auf, ein handfestes Werk, das Anno 1917 in der Volksoper respektablen Er-

folg erzielt hatte. Das Buch operiert mit der gröbsten, billigsten Theatralik. Die Musik, mit der Oberleithner diese ärgerliche Affäre ausgestattet hat, ist Gebrauchsmusik, die keine anderen Aspirationen kennt, als dem Tagesbedarf zu dienen. Sie wird von Wagnerschen Elementen gespeist und hält sich als erstrebenswertes Vorbild etwa d'Alberts handgreifliche Art vor Augen. Eines muß man ihr zugute halten: sie ist gutgläubig und nimmt die falschen, kulissenhaften Scheinwerte, die ihr das Libretto zuschiebt, als bare Münze und honoriert sie mit redlich gearbeitetem Handwerk. — Damit hatte das Operntheater dem Schaffen der österreichischen Zeitgenossen genugsam Tribut gezollt, um dann endlich auch etwas zum eigenen Pläsier zu unternehmen. Die Wahl fiel auf *Rossinis »Cenerentola«*, die sich unter dem Titel *»Angelina«* in einer Neubearbeitung von *Hugo Röhr* freundlichst anbot. »Cenerentola« hat einstens das Publikum Rossinis genau so begeistert wie der »Barbier«. Einigermaßen gehandicapt erscheint sie durch das Libretto, das unser liebes deutsches Aschenbrödel ins Kostüm der italienischen Opera buffa steckt. Ein unsinniger Einfall, den beide Teile zu büßen haben: das Kostüm paßt nicht und wirkt unvorteilhaft, und die holde Märchenfigur ist überhaupt nicht zu erkennen. Für die Musik wieder wird die geistige und zeitliche Nähe zum Barbier verhängnisvoll, dessen musikalische Formeln und melodischen Typen hier aufs neue abgewandelt erscheinen. Man hat den Eindruck, daß das Personal der »Cenerentola« dem der älteren Oper das Wort förmlich aus dem Munde nimmt und Gedanken, Einfälle und Sätze weiterspinnt, die eigentlich Figaros, Rosinas, Almavivas, Bartolos oder Basilios Eigentum sind. Indessen, auch dieser zweite Aufguß der »Barbier«-Musik enthält soviel Prickelndes und Aromatisches und läßt die musikalischen Kohlensäureperlen in so dichtem Wirbel aufsteigen, daß man für einen Opernabend entzückt ist. Um so mehr, als die Aufführung im Redoutensaal nichst zu wünschen läßt. Frau *Kern* gibt der Angelina etwas von jener Märchenlieblichkeit zurück, die ihr die Oper entzogen hat, und singt dabei ihre Koloraturen in durchaus italienischem Prinzessinnenstil. Für Inszenierung und Regie hat sich *Wallerstein* in freier Anlehnung an Reinhardt, Tairoff und die moderne Pantomime einen lustigen Groteskstil zurechtgelegt, der dem Charakter des Werkes angemessen ist. *Heinrich Kralik*

WUPPERTAL: Erwin Dressels »Armer Columbus« errang hier unter Fritz Mechlenburg und Wolfram Humperdinck in einer flotten und launigen Wiedergabe starken Beifall. Einer von den Akademikern veranstalteten Sonderaufführung des »Rosenkavalier« verlieh Paul Benders reife Gestaltung des Ochs und der männlich-ritterliche Octavian von Elisa Stünzner das festliche Gepräge. *Walter Seybold*

ZÜRICH: Die Gesamterneuerung von Wagners Nibelungenring wurde mit einer im szenischen allzu unproblematisch-radikale »Vereinfachungen« aufweisenden »Götterdämmerung«-Aufführung zu Ende geführt. Gegenwärtig wird nun der »Ring« als Ganzes innerhalb einem sämtliche Bühnenwerke vom »Holländer« bis zum »Parsifal« umfassenden *Wagner-Zyklus* dargeboten. Daß in diesem Zyklus, in dessen musikalische Leitung sich Robert Kolisko und Max Conrad teilen, nicht alle Werke gleich sorgfältige Vorbereitung erfuhren, konnte bei der Größe der Aufgabe und bei einer mit beschränktem Personal arbeitenden Bühne nicht anders erwartet werden. Im April brachte Max Conrad die hier noch unbekannte »Jenufa« von Janacek in einer im vokalen wie im orchestralen Teil gleich vortrefflichen Aufführung heraus. — Bei Anlaß des 10 jährigen Bestehens des Kammerorchesters Zürich brachte Alexander Schaichet Hindemiths »Hin und zurück« und Tochs »Egon und Emilie« im Stadttheater zu Gehör. Ende Mai gastierte wiederum ein erstklassiges italienisches Ensemble mit »Rigoletto«, »Tosca«, »Butterfly« und »Barbier«. *Willi Schuh*

KONZERT

AMSTERDAM: 169 Einsendungen gingen auf ein Preisausschreiben, das die Holländische Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst aus Anlaß ihres 100 jährigen Bestehens erlassen hatte, ein. Den Preis von 1000 Dollar erkannte die Jury dem Komponisten *Rudolf Mengelberg* für die Kantate »Weinlese«, ein Werk für gemischten Chor, Tenorsolo und Orchester, einstimmig zu. Es handelt sich um ein sehr ernstes, tief religiöses, bekenntnishaftes Werk von mystischem Charakter. Orchester, Chor und Solostimme treten als gleichberechtigte, musikalisch organisch schon durch die Thematik eng miteinander verbundene Bestandteile auf, so daß man das Ganze am besten wohl als eine »symphonische

Dichtung« charakterisieren kann, die allerdings im Gegensatz zur üblichen programmatischen symphonischen Dichtung nicht im illustrativen Stil vom Einzelwort lebt, sondern vielmehr das Gedicht als Ganzes in sich aufnimmt und aus der poetischen Essenz die überaus edle Färbung empfängt. Auf den geschlossenen symphonischen Charakter des ganzen Stückes weist deutlich die ohne weiteres erkennbare formale Gruppierung: die Dreiteiligkeit des Stückes, das seinen bedeutsamen Höhepunkt in dem am weitesten ausgebreiteten Mittelsatz findet, hin. Im bisherigen Schaffen Rudolf Mengelbergs steht dies meisterhaft gearbeitete, mit ganz individueller Farbigkeit instrumentierte und ebensosehr wie in der Formgebung auch in der psychischen Stimmung ungemein konzentrierte Werk an allererster Stelle. Für die Aufführung, die die Kantate unter Willem Mengelbergs Leitung im Concertgebouw erfuhr, ist kein Wort der Anerkennung hoch genug. Der Chor der Tonkunst, der Tenorist Louis van Tulder, der das schwierige und heikle umfangreiche Solo mit Inbrünstigkeit und schwärmerischer Ekstase sang, das Orchester, und vor allem Willem Mengelberg selbst, der für eine Sache, die ihm am Herzen lag, seine ganze Persönlichkeit wirksam werden ließ — sie alle machten sich verdient um das Gelingen, machten sich verdient um einen Erfolg, wie man ihn im Konzertsaal in solchem Ausmaß wahrlich nicht alle Tage erlebt. *Heinrich Chevalley*

BASEL: Im Rahmen des großangelegten und in jeder Hinsicht glänzend verlaufenen *Mozartfestes* bot der Basler Gesangverein unter Hans *Münch* und ausgezeichneter Assistenz von Amalie *Merz*-Tunner, sowie Cav. Salvatore *Salvati* die große Messe in c-moll in einer schlechthin vollendeten Wiedergabe, die zum besten gehört, was die hervorragende Chorvereinigung im letzten Jahrzehnt vollbrachte. Der von Adolf *Hamm* geleitete Basler Bachchor setzte sich mit bestem Gelingen für die Vespern und die Krönungsmesse ein, und Felix *Weingartner*, im Verein mit dem unvergleichlichen Rudolf *Serkin*, vermittelte das Klavierkonzert in G-dur und die Sinfonien in Es-dur, g-moll und C-dur in großzügiger, klanglich erlesener Weise. — In zwei Kammermusikabenden und einer Matinee, für die Adolf Busch und Genossen verpflichtet waren, zeichneten sich auch das Basler Streichquartett und die Bläser der Basler Orchester-Gesellschaft aus. Speziell das Quintett in Es-dur, sowie Adagio und Fuge, c-moll, KV 546, bildeten unvergeßliche Höhepunkte.
Unter dem Protektorat der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Ortsgruppe Basel, brachten Adolf *Hamm* und Paul *Sacher* in einem Münsterkonzert Werke von Wolfgang Fortner, Müller von Kulm, Paul Hindemith und Conrad Beck zur Aufführung, wobei sich des letzteren Kantate »Der Tod des Oedipus« als neuartiges und fantasiereiches Opus erwies.
Als ein wahres Geschenk erschien ferner ein Konzert *Furtwänglers* mit den Berliner Philharmonikern, das Brahms, Strawinskij und Haydn in unübertrefflicher Ausdeutung vermittelte. *Gebhard Reiner*

BOCHUM: Die *Erste Volksmusik- und Singschultagung* war von etwa zweihundert Vertretern beschickt worden. Der viertägige Kongreß wollte durch mehrere Vorträge aus allen Lagern, die heute in der Musikbewegung auf Anerkennung ihres Ringens rechnen, einen Überblick über das bereits Geschaffene geben und zu weiteren Taten anregen. Ein großes Aufgebot von Rednern nahm zu der Angelegenheit Stellung und bekundete im Für und Wider der Ansichten die ernste Bereitschaft zur Mitarbeit an den wichtigen Fragen über Volksmusik- und Singschulpflege. Fritz *Jöde* warb in seinem Referat für den Einsatz von produktiver Kraft, die dahin wirkt, daß sich in den Schulen kein Museumsstaub festsetzt, der Lehrern und Schülern die Lust am Schaffen nehmen würde. Eine offene Singstunde belehrte sinnfällig über die rechte Art des Singens in der Volksgemeinschaft. Oberschulrat *Götze* verwarf die Kunst der Fassade, wünschte Erhebung vom mittelalterlichen Volkslied aus und redete der Verbreitung des Rundfunks als einer auf breitester Basis vollzogenen volksbildenden Angelegenheit das Wort. Josef *Müller-Blattau* gab in fesselnden Ausführungen Aufschluß über die historische Entwicklung der Volksmusik- und Singschulen. *Waltershausen* begrüßte die nunmehr frühzeitig mögliche Begabtenauslese, die universelle musikalische Bildung und Gehörbildung im besonderen durch die Chorgesangspflege. Albert *Greiner* warnte vor übereilter Singschulgründung, wenn das Bedürfnis dafür nicht vorliegt, und verwarf das Kopieren seines ein Vierteljahrhundert

segensreich wirkenden Augsburger Instituts, da jede Schule der Eigenart ihrer Umgebung angepaßt werden müsse. Hermann *Reichenbach* und Georg *Götsch* zeichneten ihre vom Chorgeist der Gemeinschaft getragenen Erneuerungsbestrebungen. *Kestenbergs* Referat über die Zusammenarbeit zwischen Volksmusikschule und Behörde leuchtete die Notwendigkeit einer fruchtbringenden Erteilung und Stützung des musikerzieherischen Unterrichts auf der mittleren Linie ab. Johannes *Hatzfeld* bezeichnete die Volksmusikschule als das musikalische Gewissen der Jugendorganisation, Georg *Schünemann* begrüßte die Renaissance der alten Musik durch die neue Jugendbewegung und verlangte ein Sich-begreifen-lernen zwischen Laien- und Berufsmusikern, da beide Lager zusammengehören. Den Standpunkt der Privatmusiklehrer legte Arnold *Ebel* und den der Konservatorien Hubert *Schnitzler* dar. Schließlich sprach Konrad *Ameln* über die Wiederbelebung des Volksliedes und der alten Musik, Waldemar *Woehl* zeigte neue Aufgaben im instrumentalen Zusammenspiel unter Nutzung von Blockflöten, Gamben und Laute, und Hermann *Erpf* richtete den Appell an die zeitgenössischen Schaffenden, mehr volksmäßige Musik zu schreiben. Vorführungen der städtischen Singschule Bochum (Sarrazin) und die Gründung der Essener städtischen Singschule (Hardörfer) legten Zeugnis von gewinnbringender praktischer Arbeit ab. *Max Voigt*

BONN: Beethovens Lebenswerk als den Gipfel einer im 16. Jahrhundert beginnenden Musikentwicklung und seine Ausstrahlung zur Gegenwart aufzuzeigen, war offenbar die Grundidee des *17. Kammermusikfestes* des Vereins *Beethovenhaus*. So brachte am ersten Abend *Holles Madrigalvereinigung* mit dem feinen Fingerspitzengefühl des Kenners der Materie ausgewählte Proben aus der Hochblüte des a cappella-Stils des 16. und 17. Jahrhunderts, die an die Namen Hasler, Senfl, Praetorius u. a. geknüpft ist. Paul *Grümmer* als Meister der Viola da Gamba, der Kölner Flötist Paul *Stolz* und Li *Stadelmann* am Cembalo führten mit Werken von Bach, Händel, Telemann und Friedrich dem Großen sehr anschaulich und eindrucksvoll die Klangwelt des Barock und Rokoko herauf, in der auch das am letzten Tag von der *Concertgebouw Kamermuziek-Vereeniging* (Amsterdam) berückend schön gespielte Divertimento (K. V. 334) von Mozart beheimatet ist. Hier knüpft Beethovens Septett, der liebliche Ausklang des Festes, bedeutungsvoll an. Im übrigen galt dieses letzte Konzert der Kunst des 19. Jahrhunderts. Edwin *Fischer* baute in überwältigender Größe Brahms' f-moll-Sonate auf, und Inga *Torshof*, eine hoffnungsvolle junge Altistin, sang unter Michael *Raucheisens* bewährter Mitarbeit am Flügel Lieder von Schumann und Wolf. Hans *Pfitzner* war ein ganzer Abend eingeräumt, der durch eine Anzahl Lieder (Elisabeth *Feuge* und der Komponist) und das cis-moll-Quartett (*Berber*-München) den Nachweis der in der Vergangenheit wurzelnden, zukunftweisenden Mission des Meisters erbrachte. In einsamer Größe ragten die beiden Beethoven-Abende mit den Cellosonaten op. 102 und 69 und den Es-dur-Variationen über ein Mozartsches Thema (*E. Feuermann*), Liedern (Lotte *Leonard*), der c-moll-Sonate op. 111 (Fred. *Lamond*) und den Quartetten op. 59/3 und 131 (*Rosé*-Wien) hervor, inhaltlich und qualitativ Wert, die innere Berechtigung dieser der Erhaltung des *Beethovenhauses* und seines *Museums*, wie auch des 1927 ihm angegliederten *Beethoven-Forschungs-Instituts* dienenden Feste nachdrücklich dokumentierend. *Th. Lohmer*

BRESLAU: In einem Abonnementskonzert der Schlesischen Philharmonie führte *Hoeßlin* Regers »Variationen und Fuge« über ein Thema von Beethoven auf. Hier war bisher nur das Original (für zwei Klaviere) bekannt. Durch die vom Komponisten nachträglich vorgenommene Orchestrierung — einige Variationen sind weggelassen — hat sich der Charakter des Werkes nicht unwesentlich verändert. Es ist durch das instrumentale Kolorit ganz und gar romantisiert worden. Nicht zu seinem Vorteil. Darüber konnte auch die von Temperament durchglühte Wiedergabe durch Hoeßlin nicht hinwegtäuschen. Die Matthäuspassion — vor 100 Jahren fand in Breslau die Erstaufführung statt — wird hier traditionsgemäß im profanen Konzertsaal gegeben. Man wünscht sie heut, wo man für den Stil der Wiedergabe empfindlicher geworden ist, wo man das Werk in seiner liturgischen Bedeutung tiefer erfaßt, in der Kirche zu hören. An sich ist die hiesige Aufführung — Singakademie, Philharmonie, Leitung *Georg Dohrn* — vortrefflich. Der Breslauer Lautenmeister *Friedrich Wirth* veranstaltet Aufführungen, bei denen er Volks-

lieder unter dem Gesichtspunkt inhaltlicher Zusammengehörigkeit auswählt, sie für eine Singstimme, Laute, Violine, Flöte und Gambe setzt und durch Lesungen, meist Abschnitte aus Werken der Mystiker, verbindet. Originelle, tief wirkende Feiern. Von besonderem Eindruck war der »geistliche Maien«. *Rudolf Bilke*

BUENOS AIRES: Die Eröffnung des *Konzertsaals* der *Wagneriana* war das einschneidende Ereignis im Jahre 1929. Der erste, eigens für Konzertzwecke erbaute Konzertsaal in Argentinien — vielleicht in Südamerika — nichts beleuchtet schärfer die primitive Entwicklungsstufe des argentinischen Konzertwesens. Der Saal ist geschmackvoll, aber akustisch ungünstig; er reicht nur für Kammermusik und Chormusik aus, dient infolge seiner beschränkten Ausmaße nicht dem großen Orchesterkonzert. Also auch hier nur eine halbe Lösung. Respighi dirigierte das künstlerisch nicht sehr erfreuliche Eröffnungskonzert. Vorherrschend wurde das Cembalo als Konzertinstrument dieser Saison. Wanda *Landowska* verursachte mit ihren Programmen alter Meister Sensationen; das italienische Konzert oder die chromatische Phantasie und Fuge Bachs, die Konzerte Bachs in c-moll und C-dur für zwei Cembalos mit ihrem Schüler José *Iturbi* zusammen, das von ihr rekonstruierte Cembalokonzert Haydns und M. de Fallas problematisches Konzert für Cembalo und Soloinstrumente zeigten die für die Landowska charakteristische Mischung romantischer Subjektivität und verführerischer Ausdrucksplastik. Neben ihr musizierte Alice *Ehlers* in der Asociacion Cultural Diapason, die ebenfalls einen neuen, sehr kleinen Kammermusiksaal eröffnete. Bachs 5. Brandenburgisches Konzert und die beiden Cembalokonzerte in d-moll und f-moll waren Meisterleistungen einer mit allem Rüstzeug moderner Bachpflege ausgestatteten Interpretationspraxis. Das Zurücktreten des subjektiven Menschen hinter das Werk und ungewöhnliche geistige Vertiefung kennzeichnen ihren »Stil«. Bei der Landowska rauschender Glanz, bei der Ehlers puritanische Strenge. Allerdings hätte das Verantwortungsgefühl der Ehlers eine Aufführungskatastrophe des 3. Brandenburgischen Konzertes von Bach (mit dem Orchester Ettlinger) verhindern sollen. Auch in Chile warb Alice Ehlers mit starkem Erfolg für die stilgerechte Aufführung von Meisterwerken des Generalbaß-Zeitalters.

Franz von *Vecsey* brachte als Neuheiten Korngolds Sonate in G und von Paul Hindemith eine männliche, berückend vitale Sonate aus Opus 11. Der Russe Nathan *Milstein* (Violine) ist eher ein weibliches Temperament; ihm fehlt trotz fortgeschrittener Tonpflege Größe der Linie und Stilgefühl. Die edelste Krönung aller Kammermusik-Abende seit Jahren brachte das Berliner *Guarneri-Quartett*. Die slavisch-deutsche Zusammensetzung erzeugt das Zusammenströmen musikantisch-sinnlicher und stilbildend-geistiger Impulse. Ignaz *Friedmann* enttäuschte durch Überroutine und Mechanisierung seines Spiels, das aber noch oft an Zeiten einer fortreißenden Beseelung erinnert. Max *Pauer* wurde durch Krankheit am Auftreten verhindert und mußte seine Beethoven- und Schubertprogramme für später aufsparen. Emil *Frey* (Klavier) ist eine mehr professorale, dem Akademischen näher als dem Leben verbundene Natur. Dagegen erbrachte Alexander *Borovsky* nach der Cembalowelle des Jahres den Beweis, daß Bachs zeitlose Sprache auch in der Klangwelt des modernen Flügels ihres Ewigkeitszuges sicher ist, stellt sich der Meisterinterpret ein. Von einheimischen Klavierspielern sind Tila und John *Montes* mit bedeutsamen Programmen für zwei Klaviere und die hoffnungsvolle Uuska van *Ketwich-Verschuur* zu nennen. Den ersten Zyklus der Konzerte der *Asociacion del Profesorado Orchestal* leitete der Russe Nikolai *Malko*. Ein Mann gediegener handwerklicher Schulung, ohne sensitive Verfeinerung, erzielte er mit Schostakowitschs f-moll-Sinfonie (Zwischenwerk westlich-akademischen, östlich-radikalen Empfindens) und der Orchestersuite aus Schostakowitschs Oper »Die Nase« (in ihrer realistischen Tendenz mehr amüsant als klar und bildplastisch) Erfolge. *Respighi*, der Malko eine ausgeglichene Aufführung seiner »Vögel« verdankt, brachte außer seinen straußisch-schillernden »Fontänen« und »Pinien« das vortreffliche Klavierkonzert in myxolydischer Tonart und die »Römischen Feste«, ein im Gegensatz zur früheren Sparsamkeit der Ausdrucksmittel erdrückend überladenes, kraftmeierisch gesteigertes Orchesterwerk. Oskar *Fried* dirigierte Berlioz' »Phantastique« und Brahms' c-moll-Sinfonie. Seine Al-Fresco-Darstellung, die gewaltige Kraft dynamischer Entwicklungen, die eisenklirrende Härte seiner Sforzati kamen besonders Brahms zustatten, der in Argentinien noch nie mit so aufwühlender Wirkung gespielt worden ist. Die männlich

zupackende Dirigierkunst Frieds, die die Kantilene oft übermäßig härtet, führte das nicht immer spielreife Orchester sicher über Abgründe technischer Gefahren und trieb in Beethovens Eroica oder Strauß' »Tod und Verklärung« die Bewegungsimpulse zu atemversetzenden Steigerungen.

Erich *Kleibers* Konzert im Teatro Colon waren keine durchschlagenden Erfolge. Das gleichzeitige Gastspiel der russischen Oper ließ keine gedeihliche Probenarbeit aufkommen. Nur mit Mozarts »Requiem« zeigte Kleiber seine guten Seiten: er hatte das herrliche Chorensemble des Teatro Colon dynamisch aufs feinste geschult, ließ die Doppelfuge durchsichtig und schwebend vortragen, vermittelte Mozarts Todesahnung und Gläubigkeit ergreifend. Paula *Weber* und Johanna *Schnauder* waren stilgerechte Solisten. Von Kleibers Neuheiten ist Slavenskys »Balkanophonia«, das Werk eines feinhörigen, dem musikalischen Folklore tief verbundenen Musikers, hervorzuheben. Anderes, wie Händels wundervolles Doppelkonzert in F-dur, mißlang infolge unzureichender Besetzung der Hörner. Grétrys von Mottl bearbeitete Suite stellte Kleibers rassige Virtuosität ins rechte Licht. Beethovens »Missa solemnis« wurde wiederholt.

Die deutsche *Singakademie* brachte unter Leitung des tüchtigen Joseph *Reuter* Haydns »Jahreszeiten« zur Aufführung. Der Chor hat musikalische Sicherheit und das Gefühl für Klangabwägung, spannungsfähige Dynamik, Wärme des Ausdrucks gelernt. Dies trat schon vorher in einem Brahmsabend in Erscheinung. *Johannes Franze*

DRESDEN: Die letzten Sinfoniekonzerte im Opernhaus brachten noch zwei interessante Dirigentengastspiele. *Klemperer* dirigierte Bruckners Achte Sinfonie. Und zwar strichlos. Trotz der anderthalbstündigen Dauer des Riesenwerkes ließ die künstlerische Spannung keinen Augenblick nach. Vieles gewann eine geradezu klassische Klarheit und Übersichtlichkeit. Klemperer beherrschte die Partitur so gut wie auswendig und suggerierte dem Orchester seinen Willen mit großen bestimmten Bewegungen. Mit einer gewissen Besessenheit schien er in sein Musizieren vertieft. Das Orchester hatte in hinreichenden Proben Gelegenheit gehabt, sich auf den Dirigenten einzustellen. So ergab sich ein Zusammenarbeiten von schöner Geschlossenheit. Etwas schwieriger in dieser Beziehung hatte es *Abendroth*, der die herkömmliche Palmsonntags-Aufführung der Neunten Sinfonie von Beethoven leitete. Hier gab es noch in der öffentlichen Generalprobe Mißverständnisse, so daß noch eine Nachprobe eingelegt werden mußte. Am Abend kam aber dann doch eine wundervolle, temperamentsprühende Aufführung heraus, die in dem edlen, abgeklärten Adagio ihren Höhepunkt erreichte. Ein noch unbekanntes Dirigententalent lernte man in dem aus New York kommenden jungen Russen *Nikolai Berezowkij* kennen, der mit der Philharmonie ein Konzert gab. Insbesondere in Werken von Ravel und Strawinskij erwies er sein Vermögen zur Ausarbeitung großer orchestraler Steigerungen. Als eigene Komposition ließ er ein Violinkonzert hören, das kein Geringerer als *Carl Flesch* spielte und das sich als klug gemachte moderne Kapellmeistermusik erwies. — In *Paul Arons* Abenden mit neuer Musik hörte man als Uraufführung die Fiedellieder von *Ernst Krenek*. In ihren besten Nummern ist ein richtiger »Liedstil« verwirklicht, der eine sangliche Melodie gibt, und trotz etlicher verstimmter Akkorde auch die einfache, liedmäßige Periodengliederung mit tonalen Schlußfällen zeigt. Artistischer wirken zwei sprechgesangliche Nummern. Der Erfolg der Lieder war groß; zumal sie Elisa Stünzner mit wirklich entzückendem Charme und gesangstechnisch wie vortraglich meisterhaft wiedergab. Sonst steht noch eine urwüchsige »Sonata rustica« für Klavier von *Alexander Tansman*, die Paul Aron selbst einfühlungskräftig spielte, in guter Erinnerung. Ein Concertino für Klavier und Blasorchester von *Herbert Trantow* gefiel mit seinem impressionistischen Andante und einem humorvollen Scherzo, entgleiste aber im Finale zu lärmenden Jazzklängen. *Eugen Schmitz*

DÜSSELDORF: Aus der Fülle des Gebotenen kann nur Außergewöhnliches hervorgehoben werden. In einigen Morgenfeiern spielte *Willy Hülser* das ganze »Wohltemperierete Klavier«: eine hervorragende Leistung, ein untrüglich sicheres Gedächtnis! Die Uraufführung des »*Requiem*« von *Lothar Windsperger* war ein voller Erfolg für Werk und Wiedergabe. Ständiger Fluß und großer Zug der streng organischen Anlage sichern dieser sinfonischen Totenmesse dauernde Bedeutung. Trotz aller Schwierigkeiten sind die Stimmen rein vokal behandelt; bei aller

klanglichen Kühnheit ist das harmonische Gerüst fest und sicher. Ehrliche, naturnahe Ausdruckskraft eines unbeirrbar seines Weges gehenden großen Könners. Die Aufführung unter der genialen Leitung *Hans Weisbachs* ward dem Wert des Werkes in vollendetem Maße gerecht. *Carl Heinzen*

GREIFSWALD: Pommerns Universität ist sich kultureller Führerschaft bewußt. Mit dem vierten, groß angelegten und nur wenig subventionierten »*Pommerschen Musikfest*« setzt sie sich an die Spitze des provinziellen Musiklebens und wirbt mit dem erzielten vollen Erfolg für den Musikfestgedanken in der Mittelstadt. Das *Berliner Sinfonie-Orchester* unter *Max von Schillings*, dem eine Schar achtbarer Solisten *(Havemann, Kempff, Wüllner)* unterstellt war, führte den Festgedanken »Deutsche romantische Musik von Schubert bis zur Gegenwart« durch. Schuberts *C-dur-Sinfonie* bildete mit Bruckners *Romantischer* programmatisch die Eckpfeiler der drei Orchesterkonzerte und des Kammermusik-Morgens, die außerdem Schumann *(Klavierkonzert a-moll)*, Strauß *(Eulenspiegel)*, Reger *(Böcklin-Suite)*, Schillings *(Hexenlied)*, Mahler *(Orchesterlieder)* brachten. Lückenbüßer sind die Ouvertüren zur *Euryanthe*, zum *Sommernachtstraum*, zur *Fledermaus*. Unromantische Vorstöße ins Neuland unternehmen die Havemänner als Solisten mit *Max Trapps* virtuosem *Violinkonzert a-moll*, der robusten, leicht romantisierenden *Bratschensonate* op. 11, 4 von *Hindemith* und dem ungemein gekonnten *Cellokonzert* von Paul *Höffer*. Kammermusik stellen Schillings *(Es-dur-Quintett)* und Brahms *(Klavierquintett f-moll*, mit Else *Domnick*, einem aufstrebenden Talent); *Schönberg-*, *Pfitzner-* und *Hausegger*lieder singt Margot *Hinnenberg-Lefèbre* sehr kultiviert. Schillings formte Erlebnisse, die für die Provinzstadt unerhört sind; das »Pommersche Musikfest« verdient Nachahmung.

Ernst Krienitz

HAGEN: Ein künstlerisches Ereignis waren die drei Festvorstellungen der »Vereinigung zur Pflege und Übung der Musik in Kabel«. (Ein Vorort Hagens.) Man brachte Bachsche Musik und die seiner Zeitgenossen auf Originalinstrumenten. Die Seele dieser Veranstaltung waren H. E. Hoesch, Kabel, und Prof. Döbereiner, München. Döbereiner mit seiner urwüchsigen und gesunden Musikantennatur schlug Mitspieler und Zuhörer in seinen Bann, gleichzeitig entpuppte er sich als bedeutender Gambenspieler. Der Erfolg hat die Veranstalter ermutigt, für den nächsten Winter neun Konzerte anzukündigen. Bei dem offiziellen Abbau des Hagener Konzertlebens im nächsten Winter sind diese Veranstaltungen sehr zu begrüßen. — GMD. Richter brachte im vergangenen Winter ein klassisches Programm. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Reger (Zwei Gesänge für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester, op. 144, und Die Nonnen, op. 112, zum erstenmal in Hagen), Bruckner, Brahms und Strauß. Zur Uraufführung gelangte eine Sinfoniette für Streichorchester, op. 63, von Siegl. Dieses anspruchslose Werk nähert sich mit seinen leichten Melodien der Spielmusik. Von Strauß erklang »Don Quixote« zum ersten Male in Hagen. Da Mozart und Haydn voraufgegangen waren, kam der Intellekt dieser Musik stark zum Ausdruck. *H. M. Gärtner*

HANNOVER: Bei der Konzertschau über die letzten Monate, in denen besonders auf chorgesanglichem Gebiet viele fleißige Arbeit, inhaltlich zumeist an die großen chorischen Standwerke anknüpfend, gehoben wurde, bleibt der Blick an einem Abend des *Hannoverschen Lehrer-Gesangvereines* haften. Cherubinis wenig bekanntes d-moll-Requiem für Männerchor und Orchester erwies sich dort als eine Schöpfung hochklassischen Stils, ausgezeichnet durch Originalität der Gedanken und farbige Ausdrucksbetonung der dynamisch gestuften Satzbilder. Seine Aufführung wurde für den konzertgebenden Chor, der darin seinen neuen, musikalisch firmen, etwas nervös agierenden Dirigenten *Fritz Lehmann* präsentierte, zu einem Beweis von Tatenfreudigkeit. *Albert Hartmann*

HEIDELBERG: Im Orchesterkonzert des 7. *Reger-Festes* hörte man die »*Serenade*« op. 95 für 2 Streichorchester und Bläser, aus der neben Epigonenhaftem, von Brahms und Bruckner Kommendem schon viel Eigenes und Starkes aufklingt, und die »*Hillervariationen*«, in denen der Meister seine eigenste Sprache spricht. *Eugen Jochum* leitete das vereinigte Mannheimer und Heidelberger Orchester mit überzeugendem Schwung. Er ist ein Vollblutmusiker, dessen Verhältnis zu Reger allerdings hinsichtlich der Polyphonie Regers noch nicht ganz ausgereift ist. Die mehr farbig und akkordlich erfundene »Serenade« gelang ihm besser als die Variationen, bei denen Linienspiel vor Farbigkeit steht. Dazwischen spielte *Günther Ramin* die frühe

»*Introduktion und Passacaglia*« (ohne Opuszahl) und die »*Fantasie und Fuge*«, op. 135 b für Orgel, dieses technisch äußerst schwere und musikalisch anspruchsvolle Werk. Seine geniale Interpretation kann als Höhepunkt des Abends gelten.

Adolf Busch und *Rudolf Serkin* gaben in ihrem Kammermusikkonzert die *Violinsonate* op. 72 und die *Kleine Sonate* op. 103 b. Beim *Trio op. 102* gesellte sich zu ihnen der junge *Hermann Busch* als Cellist, dessen herber, aber doch schmiegsamer Ton sich gerade für dieses Werk dem klar pointierten Spiel Serkins und dem vollen, ausgereiften Adolf Buschs gut anpaßte. Und daß dieses Trio mit seiner technischen Kniff lichkeit bei einer alles erdrückenden tropischen Hitze bis zum letzten Ton fesseln konnte, vermag am sprechendsten dem hohen künstlerischen Wert des Zusammenspiels Ausdruck zu verleihen. Das Chorkonzert brachte reife, letzte Werke des Meisters, den »*Einsiedler*«, den »*Hymnus der Liebe*« und den »*100. Psalm*«. — *Hermann Poppen* verhalf dem dem Heidelberger Bachverein und seinem früheren Leiter Philipp Wolfrum gewidmeten »Einsiedler« zu einer eindrucksvollen Wiedergabe. Der verstärkte Chor des Bachvereins war klanglich gut zusammengesetzt. Die feinsinnige dynamische Abstufung und die saubere Führung der Chromatik zeigte den Chor in guter Form. Auch der »Psalm« unter *Jochums* hinreißender Führung gelang gut. Der Solist des Abends, *Hermann Schey*, verfügt über weiches, besonders in der hohen Lage gut klingendes Material. In seiner Gestaltung enttäuschte er jedoch. Er legte den Part zu sehr auf große Geste und äußerliche Effekte an, was sowohl der »Einsiedler«, wie der »Hymnus der Liebe« nicht ertragen. Dank der elastischen, vornehm ausdeutenden Leitung Jochums wurde der »Hymnus der Liebe« zu einem eindrucksvollen Erlebnis.

Ein Vortrag: »Reger als Erscheinung zwischen den Zeiten« von Prof. *Dr. Poppen*, dem ersten Regerbiographen, zeigte Regers Werk in neuartiger Beleuchtung. Gewissermaßen als Illustration zu diesem Vortrag war ein liturgischer Universitätsgottesdienst gedacht, der Reger als Gebrauchsmusiker einer feiernden Gemeinschaft gegenüber zeigte. Dieser Gedanke erweist sich im Hinblick auf Regers Schaffen als äußerst fruchtbar; war doch diese Darstellung vielleicht der beste Gedanke des Regerfestes, anregend und zielweisend!

Walter Leib

MÜNSTER: Das Konzertjahr 1929/30 des städtischen Orchesters und des Musikvereins ist zu Ende, hat aber noch durch das I. westfälische Brucknerfest am 23. bis 25. Mai einen außergewöhnlichen Abschluß gefunden. v. Alpenburgs Haltung ist dieselbe geblieben. Mit gleicher temperamentvoller Hingabe, feiner Differenzierung der Programme und sorgfältiger Ausarbeitung der Werke reihte er eine Aufführung würdig an die andere. Das Musikleben Münsters kann dank der impulsiveren Haltung seines Leiters gegenüber den verflossenen Jahren einen Aufstieg verzeichnen. So kam es denn auch, daß der Kampf für und gegen die Wiederwahl des Generalmusikdirektors zugunsten v. Alpenburgs auslief. Aus den Programmen der städtischen Konzerte verdienen folgende Erstaufführungen besondere Erwähnung: *Ebel*, Sinfonietta giocosa; *Grabner*, kleine Abendmusik; *Rimskij-Korssakoff*, Klavierkonzert, meisterhaft wiedergegeben mit Meta Hagedorn als Solistin, und *Rich. Strauß*, Tageszeiten, aufgeführt vom M. G. V. »Sängerbund", unter der Leitung von Werner Göhre. Von den durchweg guten Darbietungen des Musikvereins müssen hervorgehoben werden: *Händel*, Jephta; *Lechthaler*, Stabat mater; *J. Ad. Hasse*, Die Pilger; *Respighi*, Rossiniana-Suite; *Thomas*, Serenade. *Heinr. Stute*

OSLO: Das laufende Musikjahr wurde sozusagen mit einem Jubiläum begonnen und mit einem anderen abgeschlossen. Bei Eröffnung der Saison trat die Philharmonische Gesellschaft in ihre elfte Spielzeit ein und konnte somit auf eine zehnjährige Tätigkeit zurückblicken.

Der künstlerische Leiter des Orchesters ist heute *I. Dobrowen*, eine hervorragende Kraft, deren große Begabung besonders bei den streng klassischen Werken zur Geltung kommt. Er ist der Typ eines kraftvoll geschmeidigen und vitalen Orchesterleiters, distinkt in den winzigsten Details, energisch, willensstark und mitreißend. Unter seiner Leitung liefen die drei Jubiläumskonzerte im September vom Stapel. Das erste war norwegischer Musik gewidmet und wurde durch *Johan Svendsens* »Norwegischer Künstlerkarneval« eingeleitet, ein Werk, das in vielen Farben leuchtet. *Edvard Griegs* prächtigem Klavierkonzert wurde eine glänzende Ausführung durch den hervorragendsten norwegischen Pianisten F. Backer-Gröndahl zuteil. Als letzte Abteilung wurde *Chr. Sin-*

dings Symphonie Nr. 1, op. 21, gespielt. Es ist ein Jugendwerk des greisen Komponisten. Jugendlich ist es in seinem Inhalt, aber eine künstlerisch reife Arbeit. Merkwürdigerweise ist gerade diese unter Sindings Symphonien instrumental am wenigsten überladen, während das »dicke Orchester« in der Regel eine Jugendsünde der Komponisten ist. Das zweite Konzert war moderner Musik geweiht, Werken von Strawinskij, Debussy und Richard Strauß; das dritte war ein kombinierter Kammermusik- und Oratoriumsabend.

Das zweite Jubiläum war das fünfzigjährige Bestehen des Cäcilia-Vereins; es wurde mit einem großen Bachfest gefeiert, das sich ebenfalls über drei Festkonzerte erstreckte, einen Kantaten-, einen a cappella- und einen Passionsabend (Johannes-Passion). Der Cäcilia-Verein wurde im Jahre 1879 von dem auch außerhalb Norwegens bekannten Sängervater, Gesangspädogogen, Chorleiter und Komponisten Thorvald Lammers gegründet. Schon unter seiner Leitung wurde der Verein wenige Jahre nach seiner Gründung zu einem der hervorragendsten gemischten Chöre Norwegens, in dem ausgezeichnete Gesangskräfte vorbildlich zusammenwirkten. Der heutige Dirigent ist Arild Sandvold, der trotz seiner jungen Jahre seine überragende Bedeutung als Chorleiter und Instrukteur längst bewiesen hat. Dieses Bachfest ist das zweite in der Geschichte des Cäcilia-Vereins. Das erste wurde 1921 unter der Leitung des Thomaskantors Karl Straube abgehalten.

W. von Kwetzinsky

PARIS: Wenig schwerwiegende Werke, wie immer, ausgenommen dasjenige von *Doyen:* »Les Voix du vieux Monde«, vom Komponisten geleitet, ein auf Worte von G. Duhamel gesetztes Werk für Soli, Chor und Orchester, in der Art moderner Oratorien: in breitem Stil, durchwegs vokal. Es läßt die Freuden und Leiden der Menschheit in Gesang ausströmen und dies in einer Haltung und Gestaltung, die sich absichtlich zur Volkstümlichkeit bekennt. Alle anderen Neuigkeiten waren Instrumentalwerke: Im Conservatoire die »Tragique Chevacuhée« von *Florent Schmitt*, den Byronschen Mazeppa in gewaltsamem Keuchen beschwörend. Vom gleichen Tonsetzer gaben die Colonne-Konzerte eine sinfonische Dichtung für Klavier und Orchester, betitelt »J'entends dans le lointain«, einen Umguß aus Klaviersolostücken. — Die Karnevalszeit hat *Pierné* den Gedanken eingegeben, pittoreke Musik hervorzuholen: einige Sachen eigener Feder, von Saint-Saëns die Quadrille über Themen aus Tristan, Arbeiten von Fauré, Messager, Lully. Die »Serbischen Tänze« von *Dussaut* waren das letzte Novum dieser Spielzeit. — Bei Pasdeloup hörte man den »Fürst Igor« von Borodin und den »Boris Godunoff« von Mussorgskij. Von neuen Werken gab es Kompositionen von Larmanjat, Grassi, Cellier, Taillefer, Rivier und Rosenthal. — Monteux bot mit dem Orchestre symphonique Teile der »Kurdischen Nacht« von *Tansman*. Coppola dirigierte die »Nacht des Plato« von Sabata und eine Orchestersuite von Geza Fried. Auch der spanische Kapellmeister Arbos trat als Dirigent auf, desgleichen der Amerikaner Eicheim, der seine »Java«, ein kurioses Exotikum vorführte. Dieser Winter ging ohne Erschütterungen an uns vorüber. Dürfen wir einen Aufschwung erwarten?

J. G. Prod'homme

SALZBURG: Die zweite Saisonhälfte brachte in den Orchesterkonzerten (Leitung *Bernhard Paumgartner*) an Neuigkeiten drei Stimmungsbilder »Aus dem Orient« von Martin Braunwieser, die mehr Hoffnungen wecken, als schon Erfüllung bringen, die pompöse achte Sinfonie von Alexander Glazounoff, die mit schwerem Wagnerschen Geschütz auffährt und auch sonst nicht ganz frei vom Einfluß dieses Meisters ist, obwohl das slawisch melancholische Element unverkennbar vorherrscht. In Eugen Zadors »Variationen über ein ungarisches Lied« wechselt ein anspruchsloses Thema in buntem Reigen Charakter und Kostüm, gibt sich bald tändelnd, bald ausgelassen, dann wieder im Fuchsschritt als feuriger Zigeuner und schließlich im kontrapunktischen Gewande eines spritzigen Fugatos. Über »Till« von Richard Strauß, Wagners Siegfriedidyll, Berlioz' Phantastischer Sinfonie wurde auch die Romantik und Klassik nicht vernachlässigt, die mit den Namen Schumann, Beethoven und Mozart vertreten waren. Solistisch beschäftigt waren in diesen Konzerten die Sängerinnen Josephine Stransky, Maria Barry-Schuegraf und die Pianistin Florence Stage (mit dem 2. Rachmaninoff-Konzert). Die Abonnementkammerkonzerte (Konzertmeister Theodor Müller) brachten ein Streichquartett von Maurice Ravel, das Klavierquartett »in Form einer Fantasie« von Joseph Marx, das viele Ausdrucksmöglichkeiten erprobt, ohne sie zu einer höheren

Synthese zusammenzufassen. Brahms kam mit seinem Klavierquintett und dem G-dur-Streichsextett zu Worte, Schubert mit dem Streichquartett »Der Tod und das Mädchen«. Erfrischend wirkte die Einbeziehung von Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 6 ins Programm. Die Triovereinigung (Heinz Scholz, Karl Stumvoll, Wolfgang Grunsky) brachte in ihren restlichen Abonnementabenden Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms, daneben eine durchaus noch lebendige Triosonate von Johann Christian Bach. Clemens v. Franckensteins »Arabesken« erwiesen sich als Bearbeitung desselben Themas wie jenes, das der Komponist bereits in seinem Variationenwerk für Orchester verarbeitet hat. Egon Kornauths op. 27 fesselt durch sein gesundes Musikantentum. Eine anspruchslose, kleine Gelegenheitssache ist Friedrich Frischenschlagers Scherzo für Klaviertrio. Einer dieser Abende brachte auch Liedvorträge von Martha Schlager. Eine Sonderveranstaltung stellte Werke des geschätzten Salzburger Künstlers Robert Jäckel heraus, denen Wärme und temperamentvoller Schwung ebenso eigen wie formale Sauberkeit und Klangsinn. Das Wiener Brandl-Trio erwies sich in einem Abend als tüchtige Kammermusikvereinigung. Dabei fanden die einzelnen Mitglieder (Hertha Reiß, Fanny Brandl und Hilde Folger) auch Gelegenheit, mit solistischen Leistungen erfolgreich hervorzutreten. Eine reine Lokalangelegenheit war der Kompositionsabend der in Salzburg lebenden Künstlerin Helene Crane. An Solisten-Abenden gab es nicht viel zu hören. Josephine Stransky verband als Konzertsängerin Geschmack und gediegenes Material, Olga Selo behauptet sich auf Grund ihrer technischen Leistungsfähigkeit, Hilde Pokorny-Mosaner und Thilde v. Entreß berühren durch ihre Musikalität sympathisch. Gern hört man wieder einmal Leo Slezak. Robert Scholz gab einen interessanten Klavierabend, in dessen Mittelpunkt der vortreffliche Vortrag von Regers Bach-Variationen stand. Der Künstler ließ sich außerdem mit seinem Bruder Heinz auf zwei Klavieren hören, wo auch eigene Werke eine Rolle spielten. Talent und gute technische Voraussetzungen lassen sich der Geigerin Ruth Kemper nachrühmen; während es dem Wiener Violinvirtuosen Georg Popa-Grama noch an Unbefangenheit fehlt. Im Dom fiel eine neuartige Meßkomposition von Leo Söhner auf, die Originalität zeigt und Erfindungsqualitäten offenbart (Dirigent: Joseph Meßner). *Roland Tenschert*

WIESBADEN: Landschaft und Kunst vereinten sich in den Frühlingswochen zu einem festlichen Akkord, ernst beginnend mit einer ergreifenden Wiedergabe des Deutschen Requiems durch *Karl Schuricht*, das seelenvolle Sopran-Solo *Adelheid Armholds* bleibt unvergeßlich. In bunter Folge wechselten dann Prominentenabende — unter anderem erschienen *Georg Kuhlenkampf*, *Walter Gieseking*, *Umberto Urbano* — mit Kammermusik und Sinfoniekonzerten des Kurorchesters, das auch unter *Richard Strauß* sich ausgezeichnet bewährte. Ihm brachten »Don Juan«, »Domestika«, »Zarathustra« und »Alpen-Sinfonie« stürmischen Beifall. Am Flügel begleitete er *Rose Pauly*, die eine Anzahl seiner Lieder tonschön, wenn auch stark theaterhaft, zum Vortrag brachte. Als Erstaufführungen — sämtlich unter *Karl Schuricht* — interessierten *Hugo Leichtentritts* feinsinnige »Chinesisch-Deutsche Tages- und Jahreszeiten« für Singstimme *(Maria Ranzow)* und Kammerorchester, sowie, schwankend zwischen altem und neuem Melos, ein Klavier-Konzert e-moll von *Hermann Henrich*, zu dessen Erfolg die Solistin *Grete Altstadt* wesentlich beitrug. In *Wilhelm Peterson-Bergers* etwas langatmiger Sinfonie »Same ätnam« (Lappland) gestalteten sich nordische Landschaftsbilder zu Klangimpressionen, die durch leitmotivartig wiederkehrende folkloristische Motive eine gewisse Eigenart gewinnen. *Emil Höchster*

WUPPERTAL: Kurz nach der Gelsenkirchener Uraufführung kam auch bei uns eine Messe des Barmer Komponisten Hubert Pfeiffer zu Gehör. Das für 4 Solostimmen, 4—8stimmigen Chor, Orchester und Orgel geschriebene etwa einstündige Werk ist volkstümlich im besten Sinne. Das melodische Element herrscht vor und verhilft den prachtvoll klingenden, technisch ausgezeichnet behandelten Chören zu unmittelbarer Wirkung. Pfeiffers Tonsprache verleugnet Brahms und Reger nicht, ist jedoch weniger reflektiert. Der Komponist verweilt selten bei Einzelheiten des Textes; ein warm beseelter Schwung trägt die Schöpfung vorwärts. Die Solostimmen treten ziemlich zurück; die Behandlung des Orchesters zeigt nicht überall die gleiche Sicherheit. Der Oratorienchor unter Hermann Inderau diente dem Werk mit Hingabe. Vor der Messe kam ein Klavierkonzert von Ernst Kunz, gespielt von der Elberfelder Pianistin Sascha Bergdolt zur erfolgreichen Aufführung. Franz von Hoeßlin brachte Bachs »Kunst der

Fuge« sehr klar und eindringlich heraus. Die hier gewählte Bearbeitung von David läßt namentlich im 2. Teil manchen Wunsch offen. Die Leistungsfähigkeit der neuen Stadt Wuppertal erwies eine, zumal in den Chören, glänzende Wiedergabe von Mahlers 8. Sinfonie unter v. Hoeßlin. Dem Richard Wagner-Verband deutscher Frauen verdankte man einen Humperdinck-Abend. Der Sohn des Komponisten, Wolfram Humperdinck, Oberregisseur unserer Oper, sprach über die Beziehungen seines Vaters zu Richard Wagner. Bisher unbekannte Kammermusik ergänzte neben andern, selten gehörten Werken das Bild des liebenswerten Meisters. *Walter Seybold*

ZÜRICH: Der abklingenden Saison verleihen bei uns die reisenden Orchester eine eigene Note: *Toscanini* erschien diesmal an der Spitze der New Yorker Philharmoniker, deren unvergleichliche Orchesterzucht in einem bunten, von Wagners Faust-Ouvertüre über Honeggers »Pastorale d'été« und »Pacific 231« bis zu einer Bach-Respighischen Orgelpassacaglia-Transkription reichenden Programm höchste Bewunderung erregte, während *Furtwängler* mit den Berliner Philharmonikern durch die intensive, an Mendelssohns »Sommernachtstraum«-Ouvertüre, Schumanns B-dur-Sinfonie und Tschaikowskijs »Pathetique« bewährte Art des Musizierens tiefere seelische Bewegung auslöste. — Im letzten Sinfoniekonzert des Tonhalleorchesters unter *Andreae* hörte man zum ersten Male *Suks* Fantasie für Violine und Orchester, ein etwas langatmiges, aber echt musikantisches Werk (mit Flesch als Solisten), ferner eine wundervolle Purcell-Suite (Bliss) und vier Stücke aus Prokofjeffs »Liebe zu den drei Orangen«. — Unter den Choraufführungen ragten die h-moll-Messe unter Andreae und der Bach-Kantaten-Abend des Reinhart-Chors hervor. Schaichets Kammerorchester setzte sich für ein neues, etwas blasses Klavierkonzert von Kusterer ein und bot Kurt Thomas' ebenso blasse Serenade sowie Korngolds muntere »Viel Lärm um Nichts«-Suite als Erstaufführungen. — An einem vom Komponisten am Flügel begleiteten Liederabend hob Felicie Hüni-Mihacsek Othmar Schoecks neue Hesse-Lieder, die subtilsten Blüten seiner reifen Liedkunst, aus der Taufe. Von Solistenabenden sind etwa diejenigen Fritz Kreislers, Pembaurs, E. Freys, das Orgelkonzert Marcel Duprés und von Kammermusikabenden der des Busch-Trios und ein vom Tonkünstlerverein veranstalteter Propagandaabend zu nennen, an dem Walter Frey neue Klaviermusik von Conrad Beck, H. J. Schäuble und E. Frey, das Züricher Streichquartett Quartette von Henri Gegnebin und Werner Wehrli spielte. *Willi Schuh*

ZWICKAU: Die *Robert-Schumann-Gesellschaft* beging ihr *10 jähriges Bestehen*, verbunden mit dem *20 jährigen Bestehen des Schumann-Museums* durch eine festliche Tagung am 1. Juni. Den Festvortrag hielt *Herm. von d. Pfordten.* In begeisternder Weise gab er in freier Rede ein lebensvolles Bild des edlen, allem Unreinen und Gemeinen abgewandten Menschen Rob. Schumann, des Meisters der Romantik mit seiner Sehnsucht nach dem Ideale, des Kämpfers gegen Halbheit und Schlendrian, zuletzt noch in hohen Worten der Hohenpriesterin seines Werkes, Clara Schumann, gedenkend. Eingerahmt war dieser Mittelpunkt der Festversammlung durch die Uraufführung zweier unveröffentlichter Werke Robert Schumanns, des einen aus der Jugendzeit (3 der 8 vom Studenten in Leipzig komponierten burschikosen 4händigen Polonaisen), und des anderen aus des Meisters letzten Tagen (1. Satz des Violinkonzertes in d-moll im Klavierauszug von Schumann selbst). Das letztere Werk ist aus dem Briefwechsel Joachims mit Andreas Moser in der Literatur zwar wohlbekannt, war aber bisher noch nie gespielt. Die Vortragende war die ausgezeichnete Geigerin *Erzsi Laszlo*, die sehr starken Beifall erntete. *Martin Kreisig*

* K R I T I K *

BÜCHER

RUDOLF WERNER: *Felix Mendelssohn-Bartholdy als Kirchenmusiker*. Selbstverlag, Frankfurt a. M., Schleidenstraße 35.

Das Bedeutsamste an diesem Buche ist die erstmalige gründliche Analyse der geistlichen Jugendkompositionen Mendelssohns, die zwischen seinem 13. und 19. Lebensjahre entstanden und sämtlich unveröffentlicht geblieben sind. Es zeigt sich, daß sich die Herrschaft über alles Technische erstaunlich früh einstellte, während sich die Formen erst allmählich mit wahrhaft künstlerischem Gehalt erfüllten. Unter den Meistern, die auf den jungen Komponisten einwirkten, steht Händel an erster Stelle; doch treten auch Mozartsche Züge hervor, während solche in Mendelssohns reifer Zeit kaum mehr anzutreffen sind. Der Einfluß Händels dagegen verschwand niemals, und der Verfasser betont mit Recht, Mendelssohn stehe nach seiner ganzen künstlerischen Individualität der Melodiefreudigkeit und Klarheit Händels und seiner echt vokalen Schreibweise näher als der verschlungenen Kontrapunktik, der Mystik und dem mehr orgelmäßigen Stile Bachs, womit jedoch Einwirkungen auch dieses Meisters durchaus nicht geleugnet werden sollen.

Mit der gleichen Sorgfalt wie die Jugendwerke werden die veröffentlichten und die wenigen Manuskript gebliebenen geistlichen Schöpfungen der späteren Zeit (unter letzteren 5 zwischen 1827 und 32 entstandene Choralkantaten) mit Einbeziehung des Oratorienfragment »Christus« und der Orgelkompositionen analysiert. Jetzt begegnen wir auch der für Mendelssohn so charakteristischen Befruchtung durch den Stil der Palestrinazeit.

Auf die Analysen folgt noch ein allgemeiner Teil, welcher die Wurzeln, den Stil und die Bedeutung der Mendelssohnschen Kirchenmusik bespricht. Der Verfasser steht seinem Gegenstand liebevoll gegenüber, aber ohne Überschätzung und ohne zu verkennen, daß es sich bei Mendelssohn im allgemeinen nicht um Kirchenmusik im strengen Sinne des Wortes, sondern um religiöse Konzertmusik handelt. Er hat die geistlichen Werke nach ihrer hohen reformatorischen Bedeutung für ihre Zeit und nach ihrem absoluten Kunstwert zweifellos richtig gewürdigt und hofft, wie schon vor mehr als 30 Jahren H. Kretzschmar, auf eine Zeit, die das Unrecht, das die Gegenwart durch ihre Nichtbeachtung an ihnen begeht, wieder gutmachen wird.

Der Anhang bringt ein chronologisches Verzeichnis sämtlicher geistlicher Werke Mendelssohns und ein thematisches Verzeichnis der geistlichen Jugendwerke.

Richard Hohenemser

OTTO BAENSCH: *Aufbau und Sinn des Chorfinales in Beethovens neunter Sinfonie*. Verlag: Walter de Gruyter & Co., Berlin.

Die »Straßburger wissenschaftliche Gesellschaft« (Sitz in Frankfurt a. M.) läßt in zwangloser Folge und einzeln käuflich wissenschaftliche Arbeiten verschiedenen Inhalts und Umfangs erscheinen (bis jetzt über 37). Es ist erfreulich, daß sie in ihre Folge neuestens auch eine musikwissenschaftliche Abhandlung aufgenommen hat, die geeignet ist, allgemeines Interesse zu erwecken und von dem tiefen Geiste wie der unheimlichen Gelehrsamkeit ihres Verfassers Zeugnis abzulegen. Ausgehend von dem musikalischen Aufbau des im Titel genannten Satzes, wobei verschiedene Anschauungen Heinrich Schenkers einleuchtend berichtigt werden, findet der Philosoph eine Parallelität des Werkes mit einem Gedankengang, in dem gleichsam der nach Platos Lehre vorgestellte Ständestaat friedlich in den weltbürgerlichen Volksstaat, das »Gottesreich« »Elysium«, übergeht. Es handelt sich nicht um eine einfache — noch dazu unvollständige — Vertonung der Schillerschen Freuden-Ode, sondern um eine souveräne Verwendung ihrer Verse zur Darstellung eines neuen, von Beethoven erdachten Inhaltes. Die Möglichkeit eines so hohen Geistesfluges bei Beethoven wird durch Herbeiziehung aller biographischen Nachrichten, Briefe und Konversationshefte unwiderleglich bewiesen. Der Verfasser geht so weit, in dem Finale eine Art von Festspiel zu erblicken, dessen Aufführbarkeit er für möglich hält. Den Höhepunkt findet die Abhandlung im letzten Teil, in dem Baensch auf Grund der Schellingschen Philosophie — die Brücken zu ihrer Kenntnis seitens Beethovens vermag der Verfasser einwandfrei herzustellen — die Einheitlichkeit des ganzen Werkes, die bekanntlich manches Kopfzerbrechen verursacht hat, sinnvoll und geistreich erklärt. Neben dem tiefen Einblick, den uns diese Schrift mehr als alle bisherigen Einführungen und Erklärungsversuche in das Wesen dieses ewigen Kunstwerkes verschafft, gewinnt der Leser einen Begriff von der er-

staunlich großen Geistesbildung, die sich Beethoven durch seinen eigenen Willen angeeignet haben muß und die so sehr im Widerspruch zu den rauhen Umgangsformen des Meisters steht. So wird neben der neuen geistreichen Erklärung des uns gefühlsmäßig so nahestehenden, immer eindrucksvollen Werkes auch das Charakterbild des unsterblichen Meisters mit unwiderleglichen Beweisen glänzend vervollständigt. Die Abhandlung dürfte bei allen Kennern der neunten Sinfonie Aufsehen erregen. *Alfred Lorenz*

LUDWIG FEUERLEIN: *Die Erlösung aus dem Elend der Gesangsmethoden.* Verlag: Johs. Ibbeken, Schleswig.

Eine Werbeschrift in Katechismusform für das bekannte Arminsche Stauprinzip. Da sie ausdrücklich nur vom Wesen der Sache selbst, nicht aber von der Art der Arminschen *Praxis* sprechen will, so wäre der Verteidigungston eigentlich überflüssig: die Tatsache des Stauvorgangs beim reifen Singen ist an sich in einem bestimmten Maße selbstverständlich richtig. Nicht aber trifft die Schlußfolgerung zu, daß man nur auf einem einzigen (und zwar gewaltsamen) Wege die Voraussetzungen für diesen Vorgang schaffen könne. Sondern auch für dieses wie für jedes System der Ausschließlichkeit gilt der Satz, den der Verfasser selbst über Müller-Brunow sagt: »Der Gedankengang ist genial, in der Praxis jedoch zeigt sich in vielen Fällen seine Unzulänglichkeit.« Leider entscheiden in der Kunst eben nicht die »Gedankengänge«. *Franziska Martienssen*

HEINRICH MIESNER: *Philipp Emanuel Bach in Hamburg. Beiträge zu seiner Biographie und zur Musikgeschichte seiner Zeit.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Als ich auf dem Wiener musikhistorischen Kongreß 1927 über die heutige Lage der E.-Bach-Forschung sprach (vgl. den Kongreßbericht S. 211ff.), glaubte ich vor allem auf die Notwendigkeit einer neuen Sichtung des Materials über Wotquennes thematisches Verzeichnis hinaus und dann auch auf fehlende biographische Quellenarbeit hinweisen zu müssen. Beides wird für E. Bachs Spätzeit vom Verfasser vorliegender Schrift in vorbildlicher Weise geleistet. Mit bewundernswertem Fleiß und seltener Gründlichkeit wird aus den Akten und vielen sonstigen Quellen das Leben der letzten Hamburger Jahre dargestellt. Jetzt hat die E. Bach-Forschung wenigstens für diesen Zeitabschnitt einmal eine abgerundete, wissenschaftlich zuverlässige und erschöpfende biographische Arbeit, der gegenüber wiederum Vrieslanders fragwürdiges Buch von 1923 ins rechte Licht rückt. Verfasser hat übrigens auch das Verdienst, Bachs Grabstätte aufgefunden zu haben. Da sich der zweite Teil nur mit der Kirchenmusik Bachs in Hamburg beschäftigt, so mußte sich schon der Stoff von vornherein, sieht man von einigen Gipfelleistungen ab, als nicht sehr dankbar erweisen. Das Kantatenschaffen läßt besonders unbefriedigt. Aber auch diesem spröden Stoff gegenüber bewährt sich die Gewissenhaftigkeit und methodische Sicherheit des Verfassers, der erfreulicherweise eine Neuausgabe einiger wichtiger Werke des Hamburger Bach in Aussicht stellt. Hier gilt es wirklich, lange Versäumtes nachzuholen. Leider beeinträchtigen die zahlreichen »Nachträge« und eine zweite Folge »Weitere Nachträge« das äußere Bild der verdienstvollen Arbeit etwas. *Willi Kahl*

HEINRICH MARTENS: »*Musikdiktat*«. Verlag: Moritz Schaumburg, Lahr.

In diesem ersten Heft der von Martens und Münnich herausgegebenen »Beiträge zur Schulmusik« stellt der Verfasser die Notwendigkeiten und Bedingungen des Musikdiktats dar, die in der Schule eben ganz andere sind, als in Konservatorium und Privatunterricht. In seinem theoretischen Teil wird von der Stellung der Materie in den amtlichen Richtlinien und von Historischem ausgegangen. Ein Lehrplan schließt sich an, der für Volks-, Mittel- und höhere Schule Leitlinien gibt. Der Praktikus wird aus dieser Arbeit, die ganz einer lebendigen und sicheren Schularbeit entwachsen ist, reichen Gewinn für seine Aufgabe ziehen. *Siegfried Günther*

THEODOR VEIDL: *Der musikalische Humor bei Beethoven.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Theodor Veidl, der sudetendeutsche Tonsetzer und Musikschriftsteller, hat die Aufgabe, die er sich im Thema seines Buches gestellt hatte, als natürlich empfindender guter Musiker gelöst. Von der Definition des allgemeinen Begriffes des Komischen im besonderen Anschlusse an Volkelt ausgehend, überträgt er sie auf das Musikalische, zeigt, in welcher Weise sich Beethoven dafür der verschiedenen Ausdrucksmittel — der Dynamik, Melodik, Rhythmik, Metrik, des Zeitmaßes, der Harmonik usw. — bedient, kommt dann im besonderen auf das Beethovensche Scherzo zu sprechen und schließt mit ergänzenden Be-

merkungen zu den einzelnen Werken des Meisters ab. Das Kapitel über das Scherzo gibt ihm Gelegenheit, ausführlich gegen Beckings Arbeit über das Scherzothema bei Beethoven zu polemisieren. In einer Zeit, wo geistreichelnde und weniger tiefsinnige als tieftuende Analysen von Tonwerken an der Tagesordnung sind, tut es wohl, einem Buche wie dem vorliegenden, das die Musik aus ihrem eigensten Wesen heraus auf schlichte und gesunde Art erklärt, zu begegnen. Es vermindert den Wert der Arbeit kaum, daß man in Einzelheiten der Deutung anderer Ansicht als der Verfasser sein kann. *Max Unger*

RICHARD TRONNIER: »*Von Musik und Musikern*«. Verlag: Ernst Bisping, Münster i. W.
Der Verfasser hatte das Glück, in den Hannoverschen Sammlungen wertvolle Brieffunde zu machen, deren erstmaliger Publikation der vorliegende Band gewidmet ist. Einen Hauptvorzug des Buches bildet der Umstand, daß nicht bloß in wörtlicher, entsprechend kommentierter Wiedergabe die Texte gegeben werden, sondern daß jede Briefreihe durch ausführliche biographische Angaben aus der betreffenden Lebensperiode der korrespondierenden Künstler zu einem anschaulichen Charakterbild gestaltet ist. Das Hauptstück des Werkes bilden 47, zum Teil sehr ausführliche Briefe und zwei bisher unveröffentlichte Lieder von Robert Franz. Die Briefe sind an den Komponisten und Musikschriftsteller Ludwig Meinardus (1827—96) gerichtet und gewähren wichtige Einblicke in die Kunstanschauungen des Liedmeisters. Besonders interessant ist dessen kritische Einstellung gegenüber dem Schumannkreis, seine Bemühungen um die Wiederbelebung Bachscher und Händelscher Vokalwerke und seine Ratschläge, das Schaffen des jüngeren Kunstgenossen betreffend. Das Buch bildet nicht nur ein wichtiges Quellenwerk für die künftige Franzforschung, sondern bietet auch jedem Musikfreund viel Anregung. *Willi Reich*

A. ARTUR KUHNERT: *Paganini*. Roman. Verlag: Philipp Reclam jun., Leipzig.
Dieser Lebensroman ist im Aufbau so ausbalanciert, daß dem letzten Sechstel von Paganinis Erdenbahn ein zu knapper Luftraum gegönnt wird, also gerade jenen Zeiten, da er, als Wundertier bestaunt, Europa bereist, um es zu entflammen. Kommt der Leser hier nicht ganz auf seine Kosten, so kann er sich in die vorbereitende Zeit, da der Werdende Italien in Schreck und Taumel versetzte, um so tiefer einleben. Wie in allen Romanen, die ein Genie entgotten, sind auch in diesem Wirklichkeit und Illusion als Rekonstruktions-Elemente sichtbar. Die zur Raserei gesteigerte Nervosität des Hexenmeisters wird mit einem Instinkt geschildert, der Historie mit Phantasie kühn verschmilzt. Kuhnert gibt Niccolos Vater die Maske eines brutalen Erpressers an seinem Sohn, er verhängt die Legende von Paganinis Gefängnishaft mit mystischen Schleiern, er umkleidet die Amouren mit farbechter Leidenschaft, er übergießt Land und Leute mit seltsamen Narkotika, er nimmt die erregendsten Realismen zuhilfe, um den Dämon zu feiern und das Grauen zu übersteigern, er leiht der Liebe Paganinis zu seinem Achille den Ton krankhafter Rührseligkeit und hetzt die Leser in ein Tempo hinein, daß ihnen manchmal der Atem ausgeht. *Max Fehling*

BRUNO STÄBLEIN: *Von Bach-Händel bis Pfitzner-Strauß. Ein Motivbüchlein deutscher Meister für die Singstunde*. Verlag: M. Schauenburg, Lahr.
Eine sehr hübsche Sammlung charakteristischer Motive und Themen aus der Feder unserer größten Meister, geordnet nach Tonarten, nach äußerem Bau und innerem Gehalt. Der Verfasser will bescheidenerweise die »Singstunde« damit beleben, gewiß heute eine sehr beherzigenswerte Mahnung; in Wahrheit aber wäre die gesamte Musikerziehung nach dieser Richtung hin zu befruchten, indem nämlich die Jugend erst wieder lernen muß, auf die Stimme unserer wirklichen »Meister« zu hören und in ihrer Werkstatt zu lernen, wie das »Eigenschöpferische« auch wieder gezügelt werden muß. Die vielen Beispiele bringen hier genug des anregenden Stoffes, ob sie nun zum Vor- und Nachsingen benutzt werden oder ob sie dem Diktat oder der Analyse dienen. Die Tonarten sind übrigens auch im Tonwort von Eitz angegeben und zudem in ihrem allgemeinen Klangcharakter treffend charakterisiert. So gehört das Büchlein in die Hand des Musikerziehers jeder Art und vermag dort, richtig angewandt, nur Gutes zu stiften.
F. Müller-Rehrmann

ALEXANDER GREGORY: *Die P.... kehrt zurück*. Novellen. Verlag: I. Engelhorns Nachf., Stuttgart.
Was den Besprecher zu einer Anzeige in einer Musikzeitschrift lockt, ist der in diesem wertvoll erzählten Buch enthaltene Stoffkreis. Im Mittelpunkt der ersten Novelle steht eine

russische Sängerin, das Schicksal in der zweiten erfüllt sich an einem jungen Komponisten; die dritte zerstört mit tragischem Griff das Leben eines Opernkapellmeisters. Jedesmal entrollt sich ein Geschehen voll packender und ergreifender Momente. Man begegnet einem Kenner der Seele, einem Beobachter und Deuter, der von der Musica etwas versteht und die Sprache zu meistern vermag. *Max Fehling*

MARGIT VARRÓ: *Der lebendige Klavierunterricht. Seine Methodik und Psychologie.* Verlag: N. Simrock, Berlin.
Unter den vielen musikpädagogischen Veröffentlichungen der letzten Jahre steht dieses Buch mit in der ersten Reihe. Frau Varró ist die Leiterin eines Budapester Seminars; eine zwanzigjährige Erfahrung bildet die Grundlage ihrer Arbeit. Man ist in Verlegenheit, was man an dieser zuerst rühmen soll: den erstaunlichen pädagogischen Scharfblick und die Menschenkenntnis, die sich insbesondere in den reichlich mitgeteilten praktischen Beispielen kundtun, — das hohe künstlerische Ziel, das die Verfasserin niemals aus den Augen verliert — oder die Vielseitigkeit, mit welcher sie jedes Teilgebiet des schier unerschöpflichen Stoffes behandelt und über die natürlichen Schranken des Buches hinausweisend zur Weiterbildung durch eigene Arbeit anregt. Ihr Lehrgang berücksichtigt das Musikverständnis ebenso gewissenhaft wie die pianistische Technik und berührt sich hierin eng mit den Bestrebungen der neuen deutschen Musikpädagogik. Dabei weiß sie den Leser mit allem Nachdruck darauf hinzuweisen, daß die Methodik nur wegen des Kindes, des Menschen da ist, und lehrt eine Unterrichtskunst, die auf der gewissenhaften Kenntnis der typischen Eigenschaften des Kindesalters und auf einer liebevollen Einfühlung in die Eigenart jedes Individuums beruht. Dieser Grundsatz sollte uns heute eine Selbstverständlichkeit sein — und doch wird er hier das erstemal auf die Praxis des Klavierunterrichts angewandt. Bücher über Klaviermethodik besitzen wir in einer stattlichen Anzahl; aber die Persönlichkeit des Schülers kommt neben der sachlichen Arbeit der Klavierpädagogik an dieser Stelle das erstemal zu ihrem Rechte. —

Der erste Teil des Buches: »*Die Erziehung des musikalischen Sinnes und Verständnisses*« bringt Begriffsbestimmungen und allgemeine Anweisungen zur *Gehörbildung* und über die Elemente der Musiktheorie. Den Ausgangspunkt der tonalen Erziehung bildet eigentümlicherweise der Dur- *und* der Molldreiklang. Dieses Verfahren dürfte in Ungarn, wo das Volkslied noch lebendiger und nicht so sehr auf die Dur-Tonalität festgelegt ist, leichter durchzuführen sein, als in Deutschland; trotzdem wäre es auch bei uns der Nachahmung wert. Die Bemerkungen über rhythmische Erziehung sind mangelhaft; das Wesen des Taktes wird nur rechnerisch anstatt bewegungsmäßig — also vollkommen ungenügend — erfaßt. Von außerordentlicher Bedeutung ist hingegen der Abschnitt über »*Lerntechnik*« auf verschiedenen Stufen des Unterrichts. In den ersten zwei bis drei Wochen hat der Schüler kleine Lieder und Motive nachzusingen und singend auswendig zu lernen. Ein Reproduzieren am Klavier wird nicht angestrebt; der Schüler ist erst mit Vorübungen der Anschlagstechnik beschäftigt. Im zweiten Grad werden die gehörsmäßig erlernten Melodien auch schon am Klavier wiedergegeben; zur selben Zeit beginnt das Kind die Notenschrift zu erlernen. Vor Ablauf eines halben Jahres soll es imstande sein, neues, leichtes Material durch Absingen zu memorieren und dann auswendig zu spielen (dritter Grad). Erst als vierter Grad folgt das Spiel von Noten, wobei immer wieder kontrolliert werden muß, ob der Schüler schon vorher innerlich hört, was er spielen soll. — Diese Anlage des Anfangsunterrichts ist schlechthin unübertrefflich. —

Der zweite Teil beschäftigt sich mit der *technischen Ausbildung*. Der erste, mehr theoretische Abschnitt: »Über moderne Klaviertechnik« ist nicht voll befriedigend. Neben originellen Gedanken und schematischen Zeichnungen enthält es offenbare Irrtümer. (Etwa: Beim Tenuto-Anschlag »wird nur der kleinere Teil des [Arm-]Gewichts [durch plötzliche Fixierung der Fingergelenke und des Handgelenks] nach oben gestemmt, der größere Teil bleibt auf die Tasten gerichtet« [!] u. a. m.) Sehr gut ist hingegen das über zusammenfassende Spielbewegungen Gesagte (Tonrepetition, Tremolo usw.). Die folgenden Abschnitte: »Methodik des Anfängerunterrichts«; »Behandlung von Schülern mit verdorbener Spieltechnik«; »Über das Klavierüben« sind alle wertvoll. —

Den Glanzpunkt des Buches bildet jedoch ohne Zweifel *der dritte, psychologische Teil.* Die »Anleitung zur psychologischen Beobachtung des Schülers« (I. Abschnitt) bringt

interessantes Material und ausgezeichnete Ratschläge für den Anfängerunterricht, insbesondere für die Behandlung der verschiedenen Vorstellungstypen. Die folgenden Abschnitte behandeln unter anderem die Themen: »Das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler«, »Psychische Spielhemmungen« — wobei jedes Lebensalter und verschiedene Grade der künstlerischen Reife berücksichtigt werden. — Alles in allem können wir sagen: Das Buch füllt eine empfindliche Lücke aus und ist geradezu unentbehrlich für jeden angehenden Klavierlehrer, für jedes Seminar. Aber auch Pädagogen, die schon in der Praxis stehen, wird es manches Neue und Wertvolle bieten können. *Paul Weiss*

MUSIKALIEN

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Zwölf Deutsche Tänze mit Koda im Klavierauszug, welche in dem k. k. kleinen Redouten-Saale in Wien aufgeführt worden.* Edition Strache, Wien.
Die Vorlage zu dieser ersten Veröffentlichung einer Kette deutscher Tänze von Beethoven bildet eine wahrscheinlich von Notenschreiberhand um 1800 angefertigte Abschrift, die aus dem Besitze des Wiener Verlages Artaria & Co. stammt und sich seit 1893 in der Preußischen Staatsbibliothek befindet. Schon durch die Herkunft ist die Echtheit der Stücke einigermaßen verbürgt. Noch mehr jedoch durch einen an Freund Zmeskall gerichteten Beethovenbrief, der, obgleich schon gedruckt, noch in keiner Briefausgabe des Meisters enthalten und auch dem Herausgeber des Heftes, Otto Erich Deutsch, entgangen ist und den der Unterzeichnete vor einigen Jahren von neuem veröffentlichte. Beethoven nimmt darin in humoristischem Tone auf das a-moll-Trio des elften dieser »Deutschen«, worauf Zmeskall arg geschimpft habe, bezug und vermerkt davon auch die Ober- und Unterstimme der ersten acht Takte mit Angabe des Generalbasses. Es handelt sich bei der ganzen Kette Deutscher Tänze, wie schon der Titel angibt, um ein Gelegenheitswerk; Beethoven hat es gewiß nicht eben wichtig genommen, doch enthält es mancherlei Merkmale seiner musikalischen Wesensart. Der Klaviersatz ist ganz schlicht, der Baß sehr dünn. Wie der Herausgeber in seinem ausführlichen Vorwort richtig vermerkt, wurde die Auffüllung des Basses in solchen Fällen der Geschicklichkeit des Spielers überlassen. Auf diese Einführung sei auch im übrigen noch besonders nachdrücklich verwiesen. Deutsch bietet darin sehr wichtige kritische Beiträge zur Zeitfolge Beethovenscher Tanzkompositionen der ersten Wiener Jahre überhaupt und kommt — im Gegensatze zu früheren Forschern, die die Entstehungszeit der vorliegenden »Deutschen« 1795/97 ansetzten — zu dem Schlusse, daß diese um das Jahr 1800 geschrieben sind. Der Unterzeichnete betont dazu noch besonders, daß auch die Handschrift des dazugehörigen undatierten Briefes über die Mitte der 1790er Jahre hinauszuweisen scheint. Leider ist der Abdruck des Notentextes nicht ganz fehlerfrei. Die folgenden Fehler müssen verbessert werden: 6. Seite, 4. System, 3. Viertel des ersten Taktes, in der Mittelstimme der rechten Hand d statt e; 9. Seite, unterstes System, 3. Viertel des 4. Taktes, in der Unterstimme der linken Hand b statt d. Ferner gehört das Wiederholungszeichen zu Anfang des untersten Systems der 12. Seite nicht vor, sondern hinter den Auftakt, und endlich wird 9. Seite, vorletztes System, 3. Takt, im 3. Viertel der Unterstimme der rechten Hand statt g bestimmt auch f zu lesen sein. Wahrscheinlich sind einzelne dieser Fehler oder alle auf Schreibfehler der Vorlage zurückzuführen. — Hat man in den Stücken auch keine Offenbarungen Beethovenscher Größe, sondern fraglos rasch hingeworfene Kleinkunst von absichtlich altväterischem, ja gelegentlich etwas steifem Gepräge zu gewärtigen, so muß man dem Herausgeber für ihre Erschließung schon im Hinblick auf die allgemeine Bedeutung des Tänzerischen im Lebenswerke des Tondichters dankbar sein. *Max Unger*

ISSAY BARMAS: *Perlen der Violinliteratur — Zwei Gavotten* — W'al Chatoim — für Violine und Klavier bearbeitet. Verlag: Otto Junne, Leipzig.
Muß denn jeder Violinlehrer von Ruf durchaus bekannte Vortragsstücke, die er im Unterricht für seine Schüler gebraucht, selbst herausgeben, kann er nicht andere Ausgaben getrost dafür benutzen? Offenbar nicht, wie dieses Album beweist. Mit Ausnahme der trotz ihrer Kürze recht empfehlenswerten »Kleinen Kaprice« Max *Regers* und der bisher nur in Frankreich erschienenen Übertragung des allbekannten Es-dur-Nocturnes *Chopins* op. 9 Nr. 2 durch *Sarasate*, und zwar in der für die Geige nicht gerade angenehmen Originaltonart, enthält es 10 oftmals gedruckte Stücke, nämlich die Arie aus *Bachs* Orchester-Suite in D, nach Wilhelmjs Vorgang nach C übertragen, die

beiden Romanzen *Beethovens*, ein Adagio aus einer Violinsonate *Nardinis*, die Elegie von *Ernst*, die Air varié op. 10 von Pierre *Rode*, die *Haydnsche* Serenade aus dem Streichquartett op. 3 Nr. 5, was übrigens nicht angegeben ist, die Berceuse von Anton *Simon* und Franz *Schuberts* (Dresden; dieser notwendige Zusatz fehlt) Biene. Sorgfältig sind die Bezeichnungen, gut ist die Ausstattung. — Ob eine Bearbeitung der beiden Gavotten, die von Händel und Exaudet sind (woher sie stammen, wird verschwiegen), wirklich notwendig gewesen ist, wird wohl noch anderen wie mir nicht recht einleuchten. Solche Stückchen gibt es ja schon zu vielen Hunderten. Dagegen wird die Übertragung der althebräischen, durch vornehme Einfachheit und warme Empfindung bestechenden Melodie W'al Chatoim, die übrigens Yehudi Menuhim gewidmet ist, manchem Geiger und manchem Zuhörer sehr willkommen sein. Barmas läßt die sehr kurze Melodie erst auf der G-Saite, dann in Oktaven und zum Schluß in Terzen bzw. Sexten spielen. Ein Anfänger, der die Doppelgriffe nicht spielen kann, wird sich immer an der einfachen Melodie erfreuen. *Wilh. Altmann*

NICOLAS TSCHEREPNIN: *Dix Pièces sentimentales pour Piano.* Verlag: J. & W. Chester, London.

Eigenartige Impressionen, die bei scheinbarer Askese dennoch sehr feinen Klangsinn verraten (häufig weite Lagen, teilweises Hinüberspielen in offene Quartfolgen und Polytonalität). In der Erfindung nicht immer stark — mitunter gar etwas steril —, an das rein Technische (nicht auch an das Klanggefühl!) nur sehr mäßige Anforderungen stellend, gewinnen sie trotz aller Schlichtheit bei häufigerem Spielen. *Carl Heinzen*

ANTONIN BREDNAR: *Sonatine für Klavier.* Verlag: Mojmír Urbánek, Prag.

Der Versuch, aus einem Motiv, aus einer Klangzelle heraus ein mehrsätziges Werk entstehen zu lassen, ist schon oft gemacht worden. Auch hier mit relativ gutem Erfolge. Doch mischt diese Sonatine in allzu turbulenter Weise Altes mit Neuem. Und gewisse klangliche Unsauberkeiten kann man durchaus nicht für neue Offenbarungen ansehen. Immerhin: Dieser Most mundet schon recht gut. Man darf künftig einen »Château d'Iquem« erwarten, — trotzdem es sich um ein Prager Gewächs handelt. *Richard H. Stein*

RICHARD WINTZER: *op. 36. Fünf Gesänge für eine Singstimme mit Klavier.* Edition Simrock, Leipzig.

Der Komponist der Oper »Das Marienkind« und so manchen Liedes reitet immer weiter nach links. Die Dichtungen von Schleich, R. O. Koppin, E. Hammer und W. C. Gomoll vermögen in dem musikalischen Gewande wohl zu interessieren, wenn der Begleiter mit zarter, mehr liebkosender Hand über die vielen Dissonanzen hinweggleitet. Die Lieder verraten Empfindung, Erfindungsgabe und zeichnerischen Schmiß. Oft gewinnt man aber den Eindruck, daß weniger harmonisch-scharfes Gewürz die Gesänge noch schmackhafter gemacht haben würde. *Martin Frey*

KURT WEILL: *Song-Album.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Diese »songs« — warum mußte das gute deutsche »Lied« durchaus auch der Amerika-Konjunktur weichen — machen ein lachendes und ein weinendes Auge. Erfreulich an ihnen sind die musikalischen Buschiaden mit ihrer unfehlbaren Treffsicherheit. Freilich lassen sie die Musik stark in den Bereich des Kabarettistischen abgleiten. Und damit hängt das weniger Schätzenswerte dieser »Kunstwerke« zusammen: ihre geistige Sphäre ist die schlimmster, verneinender Zersetzung! *Siegfried Günther*

HERMANN AMBROSIUS: *Konzert für Violoncell und Orchester d-moll.* Verlag: Dr. Benno Filser, Augsburg.

Leider werden die Cellisten, die mit Recht so sehnsüchtig auf Erweiterung ihres Repertoires hoffen, keine Freude an Hermann Ambrosius' Cellokonzert haben. Es gehört wie so vieles andere zu den Werken, dessen Notwendigkeit ich nur insofern verstehe, als hier der Cellist ein instruktives Werk findet, dessen Bewältigung eines intensiven Studiums und einiger neuartiger Technik bedarf. Aber kann einen Musiker das Studium eines Konzertes reizen, das wohl seine Technik fördert, das aber andererseits nur die Frage aufkommen läßt: »Wofür?«

J. ALBENIZ: *Malagueña op. 165 Nr. 3. Für Violoncello und Piano frei bearbeitet von J. Stutschewsky und J. Thaler.* Edition Schott, Mainz.

J. Albeniz' hübsche Malagueña schließt sich ähnlichen spanischen Vortragsstücken würdig an. *Ernst Silberstein*

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Sieben mal sieben und ein Menuett.* Herausgegeben im Auftrage einer Klavierpädagogischen Arbeitsgemeinschaft von *Isabella Amster.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel, 1930.

Das erste Heft einer Sammlung, die den in Bachs Zeit gebräuchlichen Namen »Klavierübung« erneuern will, verdient nachdrückliche Beachtung. Denn Klavierübung in diesem Sinne bedeutet Übungsmaterial, das zugleich eine musikalisch wertvolle Aufgabe darbietet. Die Wahl der vor 200 Jahren veröffentlichten Menuettsammlung Telemanns erscheint besonders glücklich; denn hier bietet sich eine Sonderaufgabe, für die bisher kein Beispiel vorlag: die Ergänzung des zweistimmigen Satzes durch freie Füllstimmen. Im Nachwort finden sich brauchbare Angaben, wie diese ungewohnte Übung, die doch von solch ungemeinem Werte für die Gehörbildung ist, angepackt werden kann. (Leider sind in dem ausgesetzten Probestück ein paar schwache Stellen.) Hier wie bei der neueren klavierpädagogischen Literatur steht allerdings vor jeder Auswirkung in die Breite die Frage, ob der Musiklehrerstand schon genügend zur Anwendung derartiger Stücke befähigte Kräfte umfaßt. Man sollte keine staatliche Anerkennung aussprechen, wo nicht der Nachweis einer freien improvisierenden Ausführung an diesem Hefte erbracht worden ist. Hinzu kommt der musikalische Wert der in stufenweiser Tonartenfolge verzeichneten fünfzig Menuette, der wieder einmal den unerschöpflichen Telemann zugleich als unversiegbare Quelle neuer Entdeckungen erweist. *Peter Epstein*

ZOLTAN KODALY: *Ungarische Volksmusik.* Fünf Lieder für Singstimme und Klavier. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Der Komponist hat hier eine Reihe von Volksliedern, meist balladesken Inhaltes, mit einer minutiösen Begleitung und Untermalung versehen, die aus dem melodischen Gut ihrer Vorlagen so weit als möglich zu schöpfen sucht. Es kommen freilich bei den größeren durchillustrierten Stücken Eindrücke zustande, die wohl weit entfernt sind vom ursprünglich Volksmäßigen, aber dabei doch feine und einheitliche Wirkungen zeitigen, weil alle Bearbeitungen aus der Kulturlage dieser Volksmusik heraus gesehen sind. *Siegfried Günther*

OTTO SIEGL: *op. 50 Konzert für Violine.* Ausgabe mit Klavier. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Durchaus beachtenswert, nicht übermäßig schwierig. Der Komponist hat sich wieder zur Tonalität bekehrt, obwohl er gelegentlich sehr kühn in der Harmonik ist, ja ganz unnötige Mißklänge bisweilen liebt. Seine Behandlung des Orchesters scheint sehr reizvoll zu sein. Das Werk besteht aus drei ausgewachsenen Sätzen. Dem ersten geht ein Orchestervorspiel von nicht weniger als 64 Takten voraus, das bereits das thematische Material vorführt. Beinahe bachisch mutet das Hauptthema an. In geschmackvoller Lyrik ergeht sich das Gesangsthema. Sehr fein in der Stimmung, eine Romanze von Noblesse ist das Larghetto. Das im Hauptthema einer flotten Mazurka ähnelnde Finale verlangt besonders elegante Bogentechnik. *Wilhelm Altmann*

RICHARD WINTZER: *op. 35. Vier Duette für Sopran und Tenor mit Klavier;* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Otto Riemaschs »Unser Lied«, D. von Liliencrons »Juni«, Ottomar Enkings »Schlummerlied« und Wintzers »Schüchterner Sieger« bilden dankbare Aufgaben für die Sänger. Aber die Lieder wollen *gesungen* sein! Die drei letzten verlangen einen Sopran mit leichter, flüssiger Koloratur. *Martin Frey*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Klavierbüchlein für Friedemann Bach.* Herausgegeben von *Hermann Keller.* Verlag: Bärenreiter, Kassel.

Die Neuausgabe des »Clavier-Büchlein«, das Bach 1720 als Köthener Hofkapellmeister für seinen ältesten Sohn, Wilhelm Friedemann, anlegte, eröffnet gleichzeitig einen Blick in die Werkstatt des Meisters. Denn hier findet sich die erste Aufzeichnung von elf Präludien aus dem Wohltemperierten Klavier, von fast allen (zweistimmigen) Inventionen und (dreistimmigen) Sinfonien. Zugleich aber bietet das Heft ein Beispiel für Bachs Methode, denn es ist — wie Hermann Keller in einem sehr lesenswerten Geleitwort ausführt — eigentlich eine Art Klavierschule. Voraus geht die Erklärung der Skala und der Schlüssel, es folgt die aufschlußreiche, viel zitierte Verzierungstabelle, und den ersten Stücken selbst gibt der pädagogische Zweck unverkennbar das Gepräge. So bietet gleich die erste Nummer, ebenso wie noch eine spätere, eigenhändige Fingersatzangaben Bachs, und die weiteren Musikstücke, eigene und fremde, folgen einander in progressiver Ordnung. Der Neudruck stellt die erste praktische Neuausgabe in der Anordnung des Originals dar und zeichnet sich durch spar-

same, aber äußerst sorgfältige Ausführungsangaben aus. Es wäre zu wünschen, daß diese für den Unterricht geschaffene Sammlung Bachs auch in heutiger Zeit wieder in weitestem Maße ihren ursprünglichen Zwecken dienstbar gemacht wird. Als Einführung ins polyphone Spiel wird sie bei der Vermittlung durch einen tüchtigen Lehrer schon in frühem Alter verwendbar sein. Wilhelm Friedemann war neun Jahre alt, als sein Vater sie schuf . . .

Peter Epstein

HERMANN AMBROSIUS: *Suite für Klavier, op. 64 b.* Verlag: Benno Filser, Augsburg.

Der vorwiegend zweistimmige Satz reicht an Bachs Inventionen nicht heran, ist aber im allgemeinen tüchtig, wenn auch stellenweise etwas unwahrscheinlich dissonanzenreich und spröde. Hübsch die an Scarlatti gemahnende Courante, recht lustig die Fuge, deren zweites Zwischenspiel sich leider in überdehnte Sequenzen verliert. *Carl Heinzen*

JULIUS KOPSCH: *Trio für Oboe, Klarinette und Klavier.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Ein schwaches Parergon des begabten Dirigenten, das dem Hörer gar nichts sagt und nicht einmal den Instrumentalisten irgendwie lohnende Aufgaben bietet. Die Kammermusikliteratur für Bläser (mit und ohne Klavier) ist so dürftig, daß jedes neue Werk mit Freuden begrüßt und nach Kräften gefördert werden sollte. Aber dieses Trio ist so erfindungsarm und auch seiner Faktur nach so uninteressant, daß man trotz bestem Willen nichts zu seinen Gunsten auszusagen vermag.

Richard H. Stein

MIKLOS ROZSA: *op. 1 Trio (Serenade) für Violine, Viola und Violoncell.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Für den öffentlichen Vortrag wie für die Hausmusik gleich empfehlenswert. Für eine Erstlingsschöpfung erstaunlich reif. Bei allem Festhalten an der Tonalität doch in der Harmonik modern, die Thematik ungesucht und in den Gesangspartien besonders überzeugend. Der Untertitel Serenade aber trifft nicht recht zu; vor allem ist das Largo con dolore in einem Ständchen nicht recht am Platze. Diesem entspricht am meisten der ganz entzückende zweite Satz. *Wilhelm Altmann*

PAUL JUON: *op. 62. Zwei Suiten für Klavier zu 2. Hd.* Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Ziemlich leichte bis mittelschwere anmutige Stücke, je drei in einer Suite vereinigt, werden hier der musikalischen Jugend geboten. Merkwürdig, daß in fast allen Nummern (Rondino, Musetti, Ländler; Polka, Orientalisch und Walzer) der Mittelsatz etwas neben den Hauptgedanken verblaßt. Hier und da liebäugelt der bekannte Tonsetzer mit neuerer Harmonik, gönnt der Dissonanz weiteren Spielraum. Rondino, Ländler, Polka und Walzer dürften im Haus und Unterricht zuerst in Frage kommen.

Martin Frey

B. BERNARDS: *10 instruktive Duos für 2 Saxophone.* Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Gut gesetzte Duos sind für den Bläserunterricht immer erwünscht und ganz besonders für angehende Saxophonisten, welche meistens mit der überaus öden amerikanischen Literatur vorlieb nehmen müssen. Vorliegende Duette des als Verfasser mehrerer Etüdenwerke geschätzten Autors sind recht geschickte Kompositionen, an denen sich Intonationsreinheit und präzises Zusammenspiel gut üben läßt. Als Mängel empfinden wir das Vernachlässigen der Grenztöne des Umfanges des Instruments, das Fehlen längerer Kantilenen und vor allem eine zu einseitige Verlegung der rhythmischen Akzente auf die guten Taktteile, wodurch eine gewisse rhythmische Einförmigkeit entsteht, vor welcher gerade die Saxophonisten schon von allem Anfang an bewahrt werden müssen. Auch die den einzelnen Charakterstücken vorangestellten Titel sind nicht immer gut gewählt. *Willi Reich*

JOH. PACHELBEL: *Partie für 5 Streicher und ausgesetzten Generalbaß.* Hrsg. von Max Seiffert (Organum, III. Reihe, Nr. 22). Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

6 kurze Sätze für 2 Geigen, 2 Bratschen und mit dem Klavierbaß gleichlautendem Violoncell. Für Schülerorchester besonders zu empfehlen. Gesunde musikalische Kost, leicht zu spielen. *Wilhelm Altmann*

OTTO BESCH: *»Stimme im Dunkeln«*, 3 Lieder nach Gedichten von *Rich. Dehmel*, für eine Singstimme und Klavier. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Schwermütige Verse und schwerblütige Musik, die mehr gesucht als gewählt erscheint. Dem »Nächtlichen Zwiegespräch« gebe ich den Vorzug vor »Stimme in Dunkeln« und »Dann«.

Martin Frey

ERZIEHUNG ZUM OPERNDRAMATURGEN

Etwas Grundsätzliches zuvor. Der Dramaturg einer Schaubühne wird bekanntlich von der Direktion, den Autoren, Verlegern usf. im Durchschnitt als ein notwendiges Übel betrachtet. Er hat alles mögliche zu wissen und zu tun, zu reden und zu schreiben, was dem Theater nützlich sein soll. Aber er muß stets darauf gefaßt sein, daß sein Tun sabotiert, seine Nützlichkeit verleugnet, sein Dasein im Grunde übersehen wird. Was er rät, wissen alle anderen längst besser; was er nicht rät, wird ihm zum Vorwurf gemacht. Wo er sich am Platze fühlt, gibt man ihm diesen gewöhnlich nicht; aber gern überläßt man ihm Unannehmlichkeiten, die aus andern Ressorts übrigbleiben.

Was den *Operndramaturgen* betrifft, so gilt für ihn das gleiche, vermehrt nur noch durch die Tatsache, daß im Operntheater der leitende Musiker ja doch das letzte Wort spricht. Es ist noch eine hohe Instanz mehr, als bei der Schaubühne; und diese Instanz wird in puncto Musik noch durch mindestens einen, manchmal aber zwei und mehr Kapellmeister unterstützt. Und der Musiker ist in seinen Entschlüssen noch von Umständen abhängig, die im Sprechtheater keine annähernd so große Rolle spielen; beispielsweise von einer Partie, die gesanglich gerade dem *einen* Sänger, der *einen* Diva besonders gut liegt. Was kann da der Dramaturg als Berater ausrichten? Er muß sich auf gegebene Möglichkeiten und gebotene Notwendigkeiten einstellen. Das ist es. Überhaupt: die Tätigkeit des Dramaturgen besteht längst nicht allein darin, Werke auf ihren Gehalt zu prüfen und sie je nachdem abzulehnen oder für den Spielplan zu gewinnen. Er muß vor allem das *Theater* kennen, seine Grundlagen, seine Stellung in der heutigen Zeit. »Erziehung zum Operndramaturgen« ist also zuerst einmal Erziehung zu der Kunstgattung »Oper«, sodann zu dem komplizierten Apparat des Operntheaters. Die Vorbedingungen ergeben sich bei vernünftiger Überlegung von selbst; gut fundiertes allgemeines Musikertum wird insbesondere stets von großem Nutzen sein. Aber genau so wichtig ist, was sich nicht lernen läßt: Gefühl für die Sphäre der Opernbühne, für die Besonderheiten der Operninszenierung, für das Stimmen-Ensemble —, kurzum alles das, was einem erst in innerer und praktischer Erfahrung vertraut wird.

Aus dieser Erfahrung erwächst das Arbeitsfeld des Operndramaturgen, der am besten überall »mit dabei« sein muß: in allen organisatorischen Fragen des Spielplans, der Besetzung, der Annahme neuer oder der Neuinszenierung stehender Werke. Eine große Sorge der Opernleitungen bildet das Problem des ausreichenden Nachwuchses von jungen, zukunftsfähigen Stimmen. Die Prüfung zahlloser neuer Kräfte, die sich fortgesetzt den Direktionen vorstellen, kostet nicht wenig Zeit und manche Überlegung. Die Beobachtung des Angebotes von Künstlern und Werken erfordert eine bei großen Opernbühnen recht umfängliche Korrespondenz mit Verlegern, Autoren, Agenten. In alledem soll der Dramaturg ebenso mitarbeiten, wie er als Verbindungsoffizier zwischen den Ressorts (musikalische Leitung und Einstudierung, Regie, Dekorations- und Kostümwesen, technische Leitung, Ballett) sehr nützlich sein kann. In der Durcharbeitung schlechter Übersetzungen von ausländischen Opern, in der gelegentlichen Bearbeitung alten Operngutes findet er ferner ganz besonders undankbare Aufgaben. Und nach außen, der Öffentlichkeit zugewandt, bietet sich ihm Gelegenheit, in der Gestaltung des Programmheftes, in Rundfunk-Einführungen zu Opern, in der Formulierung interessanter Pressenotizen propagandistische Geschicklichkeit zu entwickeln.

Der Operndramaturg kam nicht »aus Glanz und Wonne« her; er ist von keinem Geheimnis umwittert; und die Sendung, die er zu erfüllen habe, bedarf im allgemeinen noch genauerer Feststellung. Er ist eine noch recht junge Erfindung neuzeitlicher Theaterzivilisation. Und wo er, dem Begriff der Dramaturgie gemäß, noch eine lohnende, vor allem künstlerische Tätigkeit auszubauen hätte, nämlich auf dem Gebiet der Aufführungsgestaltung, in der Verlebendigung dramatischer Ideen, da muß er ganz allmählich erst durchdringen und sich seinen Platz erobern. Gerade hier aber könnte er, neben und mit dem Regisseur, in einer Zeit so lebensvoller Wandlungen, wie der heutigen, sehr fruchtbar an der Mitarbeit an der Zukunft der Opernbühne werden. Dorthin kann oder sollte wenigstens die Entwicklung dieses Postens zielen: vom »Mädchen für alles« zum Beruf des Operndramaturgen.

Hans Teßmer

ELEKTRISCHE MUSIK

Wer erinnert sich noch an die ersten Vorführungen der *Thereminschen* Apparatur? Der Erfinder regulierte mit Gesten der einen Hand die Lautstärke, mit Bewegungen der andern Hand die Tonhöhe und brachte so Melodien zum Erklingen, ohne seinen Apparat zu berühren. Durch leichtes Vibrieren der Hände »beseelte« er die Tongebung, und durch einfache Schaltungen veränderte er den Klangcharakter. Der Laie war ob dieser Zauberei verblüfft und begeistert. Der mit der Radiotechnik vertraute Musiker aber erkannte bald, daß mit dieser neuen Erfindung wohl nicht sehr viel anzufangen sein würde, da es sich als unmöglich erwies, die Höhe jedes Tones exakt zu fixieren, schnellere Tonfolgen wiederzugeben und Mehrstimmigkeit zu erzielen (sofern nicht für jede Stimme ein besonderer Apparat und ein besonderer Spieler zur Verfügung stand). Heute werden in Amerika die Thereminschen Apparate in Massen hergestellt. Als Spielzeug für die Jugend. Es ist natürlich sehr hübsch, mit leichten, eleganten Handbewegungen Melodien aus dem »Äther« hervorzuzaubern; aber da sich mit unsern akustischen Musikinstrumenten weit bessere Resultate erzielen lassen, so handelt es sich im Grunde um nichts weiter als um eine radiotechnische Spielerei. — Künstlerisch wertvoller ist das »Trautonium«, das sein Erfinder, Dr. ing. Friedrich *Trautwein*, im Juni 1930 zum erstenmal vorführte. Er hat, mit wenigen Ausnahmen, keine gute Presse gehabt, weil sein Apparat, der einem großen Rundfunkempfänger ähnlich ist, noch allzu viele Schwächen zeigt, zum Teil die gleichen wie Theremins »Ätherwellen«-Instrument: Ungenaue Fixierung der Tönhöhe; keine schnellen Tonfolgen; keine kompliziertere Rhythmik; Notwendigkeit, für ein dreistimmiges Musikstückchen drei Apparaturen und drei Spieler zu verwenden usw. Aber die Trautweinsche Apparatur läßt sich vervollkommnen. Wer vor der (verfrühten) Veranstaltung die Broschüre Trautweins gelesen hat (*»Elektrische Musik«*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1930), die leider nur für Radiofachleute verständlich ist, der erkannte, daß es sich hier doch wohl um mehr als um radiotechnische Tricks handelt. Das Trautonium kann praktisch schon jetzt sehr viele, zum Teil neue Klangfarben erzeugen; theoretisch bietet die Wiedergabe aller überhaupt vorstellbaren Klangfarbenschattierungen keinerlei Schwierigkeiten. Die Eigenart der Konstruktion beruht auf der von Trautwein aufgestellten »Hallformantentheorie«. Diese steht der alten Auffassung nahe, derzufolge die Klangfarbe eines Tones durch Anzahl und Stärke der mitschwingenden Obertöne bestimmt wird. Durch Beimischung von einem oder mehreren »Hallformanten« zum Grundton erzielt Trautwein bei seiner Apparatur höchst eigenartige Veränderungen der Klangfarbe. Mit Hilfe der Vergleichung von Schwingungskurven (»Klangbildern«) ist es sogar möglich, die Unterschiede der Vokale (man singe sie auf dem selben Ton) klar wiederzugeben. Das kann kein akustisches Instrument. (NB.: Ist es noch niemandem aufgefallen, daß die Hörner in hoher Lage immer einen U-Klang haben und daß deshalb z. B. die hohen Horntöne e—g—f in Takt 16 bis 17 des Tristan-Vorspiels so ... uhuhaft klingen?) Die Möglichkeit neuer Tondifferenzierungen halte ich für weniger wichtig. Unterteilungen der Oktave in Drittel-, Viertel-, Fünftel-, Sechstel-Töne usw. sind schon bei Xylophonen, einfachen Pfeif- und Glocken-Instrumenten leicht zu erzielen. Dem Cello bereiten wenigstens die Drittel- und Viertel-Töne in den unteren Lagen keinerlei Schwierigkeiten. Und der Bau von Tasteninstrumenten mit beliebigen Unterteilungen der Oktave ist nur eine Geldfrage. Also dazu wäre ein elektrisches Instrument nicht unbedingt erforderlich. Und der Vorteil, *alle* Tondifferenzierungen wiedergeben zu können, hat ja praktisch keine Bedeutung. Interessant sind die Bemerkungen Trautweins über die Möglichkeit, brauchbare Manuale zu schaffen. Mehrere Manuale über- oder hintereinander zu stellen, hätte wohl wenig Zweck, schon weil auf jedem Manual immer nur ein Ton zum Erklingen gebracht werden kann. Aber es wäre möglich, große röhrenförmige Manuale zu schaffen, die nicht wagerecht liegen, sondern schräg wie unsere Blasinstrumente beim Gebrauch stehen müßten. Wenn die eine Hand zur Regulierung der Tonhöhe, die andere zur Regulierung der Klangfarbe benötigt wird, so könnte Mund oder Fuß die Lautstärke differenzieren. Nicht zu übersehen sind hierbei gewisse Erleichterungen gegenüber der bisherigen Instrumentaltechnik: Der Spieler braucht z. B.

nicht wie der Violinist eine Hand zur Erzeugung des Tones zu verwenden, er braucht nicht wie der Pianist Tonhöhe und Tonstärke zugleich wiederzugeben, er braucht nicht wie der Bläser darauf zu achten, ob beim Blasen der Ton überhaupt kommt und wie er kommt. So vortrefflich Trautweins radiotechnische Ausführungen sind, so problematisch erscheint manches, was er zur Lösung der musiktechnischen Schwierigkeiten vorschlägt. Ein Manual z. B., dessen Tasten auf drei Kontakte eingestellt sind (Niederdruck, Drehung rechts und links), ist höchstens im Laboratorium zu verwerten. Die großen Perspektiven der elektrischen Musik erwähnt Trautwein in seiner etwas trockenen Abhandlung leider überhaupt nicht. Nur auf einen Punkt sei hier hingewiesen: Dem individualistischen Zeitalter entsprach ein Orchester von 30—60 Musikern mit 30—60 Instrumenten; dem kollektivistischen Zeitalter entspricht die Mitwirkung von 30—60 Musikern an *einem* Instrument, das jede Klangfarbe, jede Tondifferenzierung, jede Lautstärke wiederzugeben vermag. Dieses Instrument mag man sich als eine riesige Rundorgel vorstellen, um die in konzentrischen Kreisen Zehntausende von Hörern Platz nehmen können. Die Schallstrahlungen lassen sich ohne Schwierigkeit so verteilen, daß die Zuhörer im tausendsten Kreis jede Feinheit genau so gut hören wie die im ersten. Und eine so organisierte elektrische Musik wird *keine* »mechanische« Musik mehr sein, sondern sie wird den *Gesamtwillen* einer Vielheit zum Ausdruck bringen, dessen künstlerische und menschliche Intensität unendlich größer als der *Einzelwille* einer Dirigentenpersönlichkeit ist, mag diese so hoch stehen, wie sie wolle. Utopie? — Wir wollen abwarten, bis *Jörg Mager* zu einem abschließenden Ergebnis seiner langjährigen Studien und praktischen Arbeiten gekommen ist. Dann erst wird man das Problem der elektrischen Musik in seinem ganzen Umfange erörtern können.

Richard H. Stein

NEUE SCHALLPLATTEN

Tri-Ergon

sei mit vier Liedern erwähnt, für die Dela Dell ihren spröden, zum Melancholischen neigenden Sopran einsetzt: »Warum« und »Kein Klagelaut« von Tschaikowskij, »Nachtgesang« von Richard Trunk und »Nachruf« von Othmar Schoeck (TE 5820/I), sowie mit einer von Hans Heußer, St. Gallen, komponierten bedeutungslosen »Russischen Rhapsodie«, um die sich unter des Verfassers Leitung ein Blasorchester bemüht (TE 5764). An Orchesterdarbietungen liegen vor die vom Berliner Sinfonieorchester unter Leitung von Ernst Kunwald gespielte Ouvertüre zum Fliegenden Holländer (TE 10028), im Rhythmischen merkwürdig unscharf, klanglich kaum zulänglich, und die Ouvertüre zu Boieldieus Kalifen von Bagdad (TE 5840), vom Berliner Konzertorchester, Leitung: O. A. Evans, wacker musiziert. Ist die Ouvertürenliteratur so unergiebig, daß immer die gleichen Stücke wiederkehren müssen? — Mit zwei Järnevelt-Platten wartet das Salonorchester Lasowski auf: einer Berceuse und einem Präludium. Ansprechende Musik, die jedoch der Eigennote ermangelt (TE 5644). Schuberts wundersames Lied »Am Meer« und Schumanns Klavierpoem »Träumerei« als Instrumentaltrio .... nun, man hat schon schlimmere Verballhornungen über sich ergehen lassen müssen. Die ungenannten drei Spieler bieten übrigens Lobenswertes (TE 5119). In je einer Arie aus der Afrikanerin und der Aida, beide stilistisch seltsam verwandt, zeigt der Mailänder Tenorist Salvatore Salvati gute Stimmittel und feinfühligen, untheatralischen Vortrag (TE 10030). Nobler und delikater Ausführung erfreuen sich Chopins Mazurka in cis-moll und Nokturno in Fis-dur. Die Spielerin ist Rosa Etkin, der man gern einmal wieder begegnen möchte TE 1074). — Der Berliner Tenorist Carl Jöken betört mit zwei Operettennummern aus dem Vogelhändler und dem Bettelstudent (TE 5835) wie mit zwei Reißern: der »Mattinata« und der »Toselli-Serenade« (TE 5867) die Ohren anspruchsloser Unterhaltungsbedürftiger. Die Berliner Liedertafel unter Max Wiedemanns Führung spendet zwei Volkslieder (TE 5837); der Vortrag verrät Klasse. Mit »Historischen Märschen« wartet ein Blasorchester, das Obermusikmeister Adolf Becker dirigiert, auf (TE 1196), während die Kammermusik durch das Adagio aus Beethovens Trio, op. II und das Scherzo aus Mendelssohns op. 49 bereichert wird. (TE 1023); Bruno Seidler-Winkler, Robert Zeiler und Hermann Hopf zeigen sich in präsentabler Form.

Parlophon

Das Edith Lorand-Orchester verschafft den Johann Straußschen »Frühlingsstimmen« (B 12184) durch scharfe Rhythmisierung und schmissiges Spiel eine gute Wiedergabe; das Zigeunerorchester T. Iliescu steht mit zwei sauberen Vorträgen auf ähnlicher Höhe (B 12200), während uns Serge Abranovic mit seinem Orchesterchen russisch kommt (B 12195). Das Schlußduett aus Carmen (P 9506) hebt den Hörer aus der Ebene amüsanter Spielerei in das ernste Gebiet tragischen Geschehens. Unter Weißmanns Leitung geben der (hier prächtige) *Tino Pattiera* und, in einigem Abstand, Barbara Kemp dem erschütternden Duo höchste stimmliche Wucht (P 9506).

Homocord

bietet etwas Reizendes mit der viersätzigen Sonate in F von *B. Marcello: Alice Ehlers*, die Meisterin, am Cembalo, *Rudolf Hindemith* an der Kniegeige. Es ist köstlich, wie sich der Klang der beiden Instrumente verschmilzt. So etwas sollte häufiger gemacht werden! (4-3652) — Die Ouvertüre zu Verdis »Macht des Schicksals« — eigentlich eine dünne und, von wenigen Momenten abgesehen, einfallslose Musik — bringt das Mailänder Sinfonie-Orchester unter Gino Neri achtbar heraus (4—9047), während zwei Gesänge Siegmunds aus der Walküre durch die unter dem Durchschnitt bleibende Stimme Carl Hartmanns und die schwache Orchesterbegleitung (Fritz Zweig ist kein Wagnerdirigent) einen unbefriedigenden Eindruck hinterlassen (4—9067).

Odeon

legt soviel Unterschiedliches vor, daß eine Auswahl unerläßlich ist. *Richard Tauber* ist wieder mit Liedern von Franz Albert Gabriel vertreten. Gibt es nichts Gehaltvolleres als den »Dragoner«, den »Tauber«, das »Herzblatt am Lindenbaum« und »Verloren?« Merkt der Sänger nicht, wie höhere Aufgaben seine Gesangs- und Vortragskunst steigern? Aber die vier Platten O 4970 und 4973 überragen bei weitem diejenigen, die von Mafalda Salvatini besungen wurden (O 4109): *Zwei* Arien aus Giordanos kaum noch erträglicher »Feodora«. Auch Lotte Lehmann haben wir schon besser gehört als in den von Dr. Römer höchst phantasievoll bearbeiteten Volksliedern: »Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus« und »Es stieß ein Jäger wohl in sein Horn« (O 4817). Vier Platten gehören Dajos Béla und seinen Leuten (O 6742 und 6758): der vielgewandte Translateur kommt mit seinem »Wiener Praterleben«, Josef Lanner mit den »Hofballtänzen« zu Wort. Welch ein Abstand aber zu Tschaikowskijs »Chanson triste« und Rachmaninoffs »Prélude« — auch in der Wiedergabe! Der stark gehandikapte Walkürenritt und Berlioz' Rakoczy-Marsch (O 6740) stellt Dr. Weißmann mit dem großen Sinfonieorchester schwungvoll auf die Beine und versucht Saint-Saëns' »Danse macabre« zu beleben (O 6729). Die einst von Bülow ungewöhnlich stark protegierte sinfonische Dichtung schmeckt uns heute nicht mehr, auch nicht in der eigentümlichen, aber diskutablen Bearbeitung für Orchester und Klavier, das übrigens von Karol Szreter virtuos behandelt wird. *Felix Roeper*

* JURISTISCHES AUS DEM ALLTAGSLEBEN *

Ein alter Fagottist hatte mit ererbtem Geld ein kleines Restaurant gekauft. Seine Stammgäste, Leute, die er seit Jahren persönlich kannte, waren ausschließlich stellungslose Musiker, gute und schlechte. Er hatte ein »weeches Herze« und gehörte zu den populärsten Persönlichkeiten des Berliner Ostens. Wenn jemand für eine Geburtstagsfeier, eine Hochzeit, eine Kindtaufe, ein Begräbnis, ein Erntefest in einer Laubenkolonie, eine sportliche Veranstaltung oder dergleichen Musik brauchte, so rief er beim »ollen Justaf« an, der stets »Oogenblick« sagte und dann die in Frage kommenden Gäste heranwinkte. Damit hatte der gutmütige Wirt, nach Ansicht des Staatsanwalts, unerlaubt eine gewerbsmäßige Stellenvermittlung betrieben. Mit ihm standen einige der ans Telephon Geholten unter Anklage, und zwar wegen Betruges, weil sie Arbeitslosenunterstützung bezogen und (trotzdem sowie gleichzeitig) unter Umgehung der Arbeitsämter gegen Entgelt tätig gewesen waren. Der Wirt wurde freigesprochen, weil er die Gäste nur

herangewunken, aber keine Provision genommen habe. (Eine unzureichende Begründung, da der Mann selbst zugegeben hatte, daß seine Kneipe ohne den Konsum der Arbeitslosen, denen er Gelegenheitsarbeit verschaffte, nicht bestehen könnte.) Zwei abgebaute Musiker wurden wegen Betruges bestraft. Sie hatten hin und wieder heimlich ein paar Mark verdient, was sie offen zugaben. Die andern leugneten oder verweigerten ihre Aussage und konnten nicht überführt, also auch nicht bestraft werden. Fiat justitia. Et pereat mundus.

*

Eine Dame der (heutigen) Gesellschaft war so unfreundlich, einen ihrer illegitimen Verehrer abblitzen zu lassen. Dieser pfiff, als er ihr in einem Revue-Theater begegnete, eine sehr bekannte Schlagermelodie, wobei er der Dame ironisch eine leichte Verbeugung machte. Die Umstehenden, die den Text (und die Dame) kannten, grinsten. Das Gericht verurteilte den Kavalier wegen Beleidigung zu 100 Mark Geldstrafe. (Worauf dieser seine Brieftasche zückte und höflich fragte, wem er die 100 Mark bezahlen dürfe.)

*

Ein Kabarettist dritten Ranges wurde zu einer Gefängnisstrafe von einem Monat mit Bewährungsfrist verurteilt, weil er dem Luther-Choral und anderen Choralmelodien obszöne Texte unterlegt hatte. Auch der umgekehrte Fall wäre denkbar: daß nämlich gemeinen Melodien allbekannte Bibelworte unterlegt würden. Einem Zivilprozeß lag einmal ein solcher Tatbestand zugrunde. Kläger war der (un-)musikalische Arrangeur, der die zugesicherte Tantieme forderte. Er wurde abgewiesen; denn ein Rechtsgeschäft ist nichtig, wenn es gegen die guten Sitten verstößt.

*

Ein akademisch und literarisch gebildeter Kinokapellmeister entließ einen Geiger fristlos, weil dieser wiederholt falsch gespielt und wichtige Einsätze verpaßt habe. Der Beschuldigte bestritt das, und keiner seiner Kollegen zeugte wider ihn. Da rief der Kapellmeister empört: »Er hat außerdem einmal etwas getan, was der Feldmarschall Wrangel, wie Sie wissen, auf der Schloßtreppe in Gegenwart einer Hofdame tat; ich brauche wohl nichts weiter zu sagen.« Das literarisch sehr beschlagene Arbeitsgericht war der Meinung, daß *hierdurch* allein die fristlose Entlassung noch nicht gerechtfertigt sei. Und fügte in seiner drastischen Urteilsbegründung hinzu: »Auch der General Wrangel hat ja seine militärische Stellung durch einen solchen Mangel an Selbstbeherrschung nicht verloren.«

*

Zwei Mieter eines Hauses haßten einander inbrünstig. Der eine hatte ein Klavier, der andere einen Lautsprecher. Zunächst siegte der Klaviermann, und zwar vermittelst einer spielwütigen Tochter. Dann aber kaufte sich der Überwohner mit dem Lautsprecher noch zwei andere, ließ alle drei brüllen und ging währenddem spazieren. Das war dem Mieter mit dem Klavier zuviel. Wer drei Lautsprecher zugleich in Betrieb hat, verübt ruhestörenden Lärm, meinte er. Und wandte sich an das zuständige Amtsgericht. Der Radiot wiederum erklärte, er verwende die drei Lautsprecher nur wahlweise; der eine eigne sich mehr für Sprache und Kammermusik, der andere hauptsächlich für Orchestersachen, und der dritte bringe alles schreiend komisch heraus; der sei ihm eigentlich der liebste, denn nach harter Tagesarbeit brauche er abends ein bißchen Klamauk. Dem Gericht gelang es nicht, einen Vergleich zustande zu bringen. Es mußte den Kläger und Widerbeklagten zur Unterlassung des Klavierspielens zwischen 14 und 16 Uhr auf Grund einer »diesbezüglichen« Bestimmung des Mietsvertrages verurteilen. Gegen den Rundfunkmann war nichts zu machen, weil ihm die gleichzeitige Verwendung mehrerer Großlautsprecher nicht nachgewiesen werden konnte.

*

Vor dem Kriege erhielt einer meiner Freunde einmal eine Aufforderung zu einer polizeilichen Vernehmung. Ein ihm gegenüber wohnender General hatte sich bei der Polizei darüber beschwert, daß er in einer stillen Wohngegend bei geöffnetem Fenster Klavier gespielt habe. Ein paar Tage später sah und hörte mein Freund um Mitternacht Gäste in der Generalswohnung; alle Vorderräume waren festlich erleuchtet und alle Fenster weit geöffnet. Er löschte schnell die Lichter seiner Behausung, steckte den Schalltrichter seiner Klarinette durch einen Fensterspalt und quietschte mit Überblasungen in die Duodezime vergnügt in die Nacht hinaus. Die Folgen waren für den General zunächst recht unangenehm: Der Hauswirt wollte ihn exmittieren, und fünf Zeugen waren bereit, zu beschwören, daß *er* der nächtliche Stören-

fried gewesen sei. Es ist dann aber alles wunderschön geregelt worden.

*

Kann Musik töten? Nur in Ausnahmefällen durch ihre akustische, oft aber durch ihre psychische Wirkung. Ein Auslandsdeutscher fällt leblos vom Stuhl, als er zum erstenmal seit langen Jahren ein Lied wiederhört, das ihn an seine Vaterstadt erinnert. Eine vornehme Venezianerin stirbt in Paris am Herzschlag, als ein banales Musikstück gespielt wird, das während ihres ersten und einzigen Liebesabenteuers in der Ferne erklang. Ein alter französischer Bauer hört plötzlich die Marseillaise, springt auf und bricht tot zusammen. Solche Vorfälle sind überaus zahlreich und eine unerschöpfliche Fundgrube für sentimentale Dichter. Was hier Zufall war, kann auch bewußt angestrebt werden. Der Tod erfolgt dann nicht selten durch Zerreißen von Adern, die dem vermehrten Blutdruck nicht gewachsen waren. Probiert wird so etwas wohl öfter, als man ahnt; weil es unmöglich ist, in derartigen Fällen eine vorsätzliche Körperverletzung mit oder ohne tödlichen Ausgang nachzuweisen. (Die Opfer sind natürlich fast immer schwache, kranke, romantisch veranlagte Menschen.)

*

Ein Mann fleht seinen Unterwohner an: »Meine Frau liegt im Sterben, stellen Sie doch bitte Ihren Lautsprecher für ein paar Stunden ab. Begreifen Sie doch, wie schrecklich es ist, wenn ein Mensch inmitten von Tanzmusik stirbt.« Der Unterwohner schlägt, ohne zu antworten, die Tür zu. Der andere rennt zum Dach hinauf, zerreißt und zerbricht schnell mit blutenden Händen die Antennenanlage. Er ist wegen Sachbeschädigung verurteilt worden. Der Lump, der seinen Lautsprecher nicht abstellte, konnte selbstverständlich nicht bestraft werden.

*

Wenn ein Musiklehrer seine minderjährige, aber immerhin mindestens 16 Jahre alte Schülerin küßt, so kann ihn das Hals und Kragen kosten. Je nachdem. Zu unterscheiden ist zunächst, ob das Kußdelikt »*an*« oder »*mit*« der Schülerin verübt wurde. Auch wenn diese sich gern küssen ließ und heftig wiedergeküßt hat, kann der Vater wegen tätlicher Beleidigung seiner Tochter gegen den Übeltäter vorgehen. Und der kleinste Lippenriß, der am nächsten Morgen verschwunden ist, bedeutet außerdem eine strafbare Körperverletzung. Sollte es nicht beim Küssen geblieben sein, so bedroht den Lehrer der § 174 StGB mit Zuchthaus bis zu fünf Jahren. In Süddeutschland ereignete sich unlängst der Fall, daß ein Musiklehrer diesen Paragraphen nicht kannte, sondern der Meinung war, ein jeder dürfe mit jedem 16 jährigen Mädchen ein Liebesverhältnis unterhalten. Der Vater des Mädchens, ein Stadtrat, kannte das Strafgesetzbuch besser, und der Musiklehrer büßt nunmehr seinen Irrtum mit anderthalb Jahren Zuchthaus. Es nützte ihm nichts, daß er sich wiederholt bereit erklärte, das Mädchen zu heiraten; denn der Stadtrat war reich und vornehm, der Musiklehrer aber arm und eines Bauern Sohn.

*

Professor K., ein alter Strafrechtslehrer, wurde einst gefragt, was er vom »Rosenkavalier« des Herrn Dr. h. c. Strauß halte. Diese Oper, erwiderte er, hat mir eine sehr wertvolle Anregung gegeben: Die unreife männliche Jugend sollte strafgesetzlich gegen die Verführung durch ältere Damen geschützt werden. Dieses gehört habend, hub ein Dritter unvermittelt zu fragen an: Wie denken Sie eigentlich über den »Parsifal«, Herr Geheimrat? Tja, sehen Sie, entgegnete der Gelehrte, der »Parsifal« ist in gewissem Sinne ein Gegenstück zum »Rosenkavalier«. Strafrechtlich interessiert mich dieses Werk an sich natürlich weniger; denn wenn sich z. B. ein alter Mann wie Amfortas durch ein junges Weib verführen läßt, so ist das gewiß schrecklich; aber wen sollte man dann bestrafen? — Nach einer kleinen Pause fügte er hinzu: Ich gehe eigentlich nur meiner Frau zuliebe in die Oper. Meist handelt es sich ja bei den modernen Musikdramen um ganz primitive Kriminalfälle. Aber manchmal frage ich mich doch, welche Entscheidungen der höchsten Gerichte man heranziehen müßte. So hat die Oper auch für unsereinen einen gewissen Wert. Und die oft sehr hübsche Musik hilft geschickt über leere Strecken hinweg.

Richard H. Stein

✻ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✻

MEISTER DES TAKTSTOCKS

Der Dirigent der Neuzeit, erhaben postiert, leuchtender Mittelpunkt, läßt den Hörer im Konzertsaal zum Zuschauer werden, lenkt in der Oper den Blick von der Bühne ab, gibt er doch mit dem Spiel der Arme, der Hände, des Blicks, absichtlich oder unabsichtlich, weit mehr, als das Orchester zu sachgemäßer Wiedergabe braucht: den Kommentar zu allem musikalischen Ausdruckswechsel, das graphische Bild der Verwirrung und Entwirrung der Gefühle, der sich durchkreuzenden Bewegungszüge. Wenn *Nikisch* zu dem gewaltigen Crescendoübergang in dem letzten Satz der 5. Sinfonie von Beethoven ausholte, da schien die gedrungene Gestalt dieses Mannes ins Unendliche zu wachsen. Überläßt sich der Dirigent, auf jede Partiturstütze verzichtend, den Klangwellen der sich sinfonisch übersteigernden Musik von Beethoven bis Strauß, so scheint uns die Entfernung vom modernen Ausdruckstanz und von der Pantomime nur noch gering. Der Hörer von heute vergißt über dem Dirigenten womöglich das Werk. Er beobachtet etwa die geheimnisvolle linke Hand, die beim einen, nur selten in Aktion, sich von Zeit zu Zeit beschwichtigend erhebt *(Strauß)*, beim anderen, in jedem Finger nervös belebt, auf einer unsichtbaren Tastatur zu spielen scheint *(Furtwängler)*. Der gierige Blick des Laien, der die Bedeutung des Führers nur indirekt spürt, oft mehr aus Äußerlichkeiten erahnt, läßt den Reisedirigenten schließlich zum Pultvirtuosen werden, der mit Übertriebenheiten der Auffassung wie der Bewegung kokettiert. Der Kapellmeister, dazu bestimmt, den Selbstgefälligkeiten der Sänger und Soloinstrumentalisten im Ensemble Einhalt zu gebieten, läuft am Ende Gefahr, das Opfer eigener Selbstgefälligkeit zu werden.

Anders sieht das Signalement eines Dirigenten vom Standpunkt des Musikers, zumal des Orchestermusikers aus, anders aus der Blickrichtung des naiv Genießenden. Der Orchesterspieler, dessen beißender Musikantenwitz stets auf der Lauer liegt, spürt sofort, was an jeglicher Gestik äußerlich und publikumsberechnet ist, was innere Notwendigkeit, feinster Hinweis. Alles schließt sich ja bei der fertigen Dirigentenpersönlichkeit zu einer bestimmten *technischen Einheit* zusammen, von der Wahl, dem Modell des Taktstocks angefangen. Ist diese Technik (nicht anders als die Technik eines großen Pianisten oder Violinisten) bis in alle Einzelheiten hinein durchgebildet, so stehen ihr soundsoviel Möglichkeiten zur Verfügung, um ein Diminuendo, ein Crescendo, ein plötzliches Erstarren der Bewegung, die verschiedensten Arten des Sforzato in unzweideutige Zeichen zu fassen.

Schon der Orchesterklang, ganz allgemein genommen, wird von individueller Dirigentenkunst in ganz bestimmter Weise imprägniert. Die pastose, satte, vibrierende Instrumentalfarbe bei *Nikisch* war von dem federnden, in größter Durchsichtigkeit glitzernden Klang bei *Schuch* grundverschieden. Ganz unbewußt steht das Orchester im Banne der Dirigentenpersönlichkeit und der besonderen Technik, die sie sich über das Schema hinaus zur Verdeutlichung ihrer Absichten geschaffen hat; die übrigens im Einzelfall ebensosehr von einer körperlichen wie von einer geistigen Grundhaltung diktiert wird . . . *Nikisch* nahte dem Orchester wie ein väterlicher Freund, um es dann als magischer Beschwörer in seiner Hand zu halten. *Mottl* schien der freudigkühne Bergführer durch die Schönheiten und Abgründe der musikalischen Alpenwelt. Aus *Mahler* und *Schuch* sprach eine despotischere Haltung; es war, als ob die Ausführenden vor lauter Angst so schön spielten oder sangen!

Aus »Dirigentenkunst« von Rich. Engländer (Hannov. Kurier)

Heute werden aus Dirigentenfragen Staatsaktionen gemacht. Das 20. Jahrhundert, das einmal in der Weltgeschichte die Tat für sich in Anspruch nehmen wird, den Individualismus überwunden zu haben, es beginnt mit einer Bauchkriecherei vor dem Virtuosen, deren Ungeistigkeit allmählich lächerliche Formen annimmt. Das *Primadonnentum*, ehemals Privileg der Sängerinnen und Pianisten, ist heute zum Generallaster der Generalmusikdirektoren geworden. (Es ist im Schauspiel, wo längst die Regie die darstellerische Leistung überwuchert, nicht anders.)

Denn eben die Überschätzung gewisser äußerer Merkmale der nachschaffenden Persönlichkeit, die einseitige Verehrung der genialischen Geste also ein psychologischer Irrtum von weitester Verbreitung, ist mit den Problemen des modernen Musikbetriebes ursächlicher verbunden als der so oder so geartete Charakter

des von dieser oder jener Partei bevorzugten Meisters. Um eine neue Kultur zu schaffen, muß man nicht die Fassaden abkratzen, sondern das geistige Inventar verändern. Alles andere ist holde Selbsttäuschung, die nur die Krise vertieft.

Selbst in der *Oper*, wo die Souffleur-Tätigkeit des Kapellmeisters um etliche Grade notwendiger und plausibler scheint als im Konzert, kann nachweislich ein geistesgegenwärtiges Orchester mehr Unheil verhüten als ein im heutigen Sinne genialer Dirigent. Das Beispiel Gustav *Mahlers*, das von den Parteigängern der hemmungslosen Kapellmeisterdiktatur so gern und oft ins Treffen geführt wird, verfängt hier nicht. Zweitens, weil die Ausnahme bekanntlich die Regel bestätigt. Und erstens, weil gerade Mahler von jener demütigen Achtung vor dem Werk besessen war, die einer Majorität der modernen Dirigenten unbegreiflich geworden ist. Liest man heute die Prager Theater-Programme des Jahres 1885, so wird man mit Staunen feststellen, daß der Name Mahler überhaupt nicht genannt war.

Das Konzert aber ist für den Dirigenten und fürs Publikum längst zu einer Gelegenheit geworden, sich zur Schau zu stellen. Die musikalische Substanz, das Werk hat fast nichts mehr zu sagen. Sie ist lediglich Anlaß zu einer Aufführung, bei der *optische Eindrücke* fast ebenso wichtig zu sein scheinen wie akustische. Die Neunte Sinfonie ist zur Schöpfung des Interpreten geworden. Beethoven? Ach ja, richtig; der Komponist, wenn ich nicht irre?!

Aus »Der Mann überm Orchester« von H. H. Stuckenschmidt (Vossische Zeitung)

Der moderne Kapellmeister *erdrückt das Ensemble*. Aber in Wahrheit: welcher Durchschnittsbesucher könnte denn — läse er den Namen nicht auf dem Zettel, und müßte er die Augen schließen —, welcher Durchschnittsbesucher könnte sofort den ersten Dirigenten vom dritten unterscheiden? Die Menge läßt sich die Bedeutung eines Dirigenten suggerieren. Sie zuckt schon die Schulter, wenn sie weiß, Herr X. dirigiert. Sie gerät in Ekstase, wenn sie erfährt, der berühmte Y. steht am Pult. Selbstverständlich ist die Begabung des musikalischen Leiters für eine Oper von ungeheurer Wichtigkeit. Die wahre Opernbegabung zeigt sich aber recht eigentlich in der für den Laien unerkennbaren Vorarbeit. Die Premiere ist erst das Endergebnis. Die Bedeutung des Kapellmeisters wird heute überschätzt, weil er selbst seine Aufgabe unterschätzt und vorzüglich auf den Effekt hinarbeitet. Schließlich: die Oper als Gesangstheater kann zur Not mit guten Sängern auch ohne hervorragenden Dirigenten auskommen; aber sie kann mit dem besten Dirigenten nicht ohne gute Sänger existieren.

Schon dies: der Titel »Generalmusikdirektor«, früher nur den Schöpferischsten verliehen (Rich. Strauß oder Muck), wird heute fast jedem ersten Kapellmeister eines mittleren Stadttheaters beigegeben: Entwertung der Aufgabe, Überwertung der Person. Wie ist denn *der Weg des heutigen Kapellmeisters?* Er kommt vom Konservatorium, vom Orchester, von der absoluten Musik zur Oper. Von Stimmen hat er meist keine Ahnung. Er begnügt sich damit, Stimmung zu schaffen, die letzte Ausdeutung zu geben. Er gestaltet das Operntheater nicht von innen heraus. Er fängt mit der Fassade an und kümmert sich nicht um die Grundmauern, die von anderen gebaut werden. Die Primadonna wird vom Publikum bestaunt, die Primadonna nimmt die Huldigungen auf. Hinter ihr liegt das Chaos. Man wundert sich über das schon chronische Gespenst der Krise. Es ist unausrottbar, solange sich der Dirigent nicht darauf besinnt, daß er ein Baumeister ist, daß ihm die Ausschmückung des Gebäudes erst in letzter Linie zukommt.

Aus »Operndämmerung« von Karl Schönewolf (Kasseler Post)

Was uns in der künstlerischen Erscheinung *Furtwänglers* als wesenhaft am tiefsten berührt, ist die Offenbarung des musikalischsten Intellektualismus. Verstehen wir das so gefährliche und höchst bedenkliche Wort nur ja nicht falsch! Die Verwandlung aller dionysischen Elemente in die apollinische Form ist bei ihm erfüllt von einer differenziertesten, immer im absolut Musikalischen ruhenden Geistigkeit. Unmittelbarste Bindung von Seele und Geist ist der Ausdruck seiner persönlichsten künstlerischen Kultur. Zucht der Seele durch die beherrschende Kraft der geistigen Formung und Labilität des Geistes durch die unendliche Imagination der musikalischen Seele. Stoff-Trieb und Form-Trieb sind die polaren Wirkungen, die das Bild seiner Kunst bestimmen. In diesen Trieb-Kräften aber leben die Geheimnisse wissender Kräfte. Alles liegt hier in der Intensität der Wissensstrahlung. Die intensive Erlebtheit der Musik als

Fülle bildet bei Furtwängler erst die bedeutende Form. Die glühende Kraft der musikalischen Transzendenz wölbt bei ihm die ungeheure Spannkraft der Form. Das Gigantische ist hier in keinem Augenblick hybride Maßlosigkeit; seine Besessenheit ist nichts anderes als Vollendung durch das Gefühl des Maßes.
Furtwängler besitzt wie kein musikalischer Künstler neben ihm das Medium transzendierender Geistigkeit. Wo sich *Richard Strauß* allen um »Probleme« kreisenden Fragen bewußt abgewandt, in unbekümmerter und sorgloser Heiterkeit lediglich nur dem tönenden Spiel hingibt, treten bei Furtwängler musisch bewegte, musisch transzendierende Geisteskräfte in Erscheinung. Furtwängler hat die große Erkenntnis, daß die Musik der Kosmos der transzendentesten Metaphysik ist. Und diese Erkenntnis gestaltet das starke Erlebnis. Das magische Wunder, das uns bei Furtwängler immer wieder packt, das uns sogar im allerbesten Sinne wirklicher Faszination zu erschüttern weiß, ist eben dies, daß alles Inkommensurable — und welche Kunst wirkte stärker im Inkommensurablen als die Musik? — hier ein geistiges Maß empfängt. Richtiger noch: *das* geistige Maß.

Aus »Wilhelm Furtwängler und die Zeit« von Otto Oster (Kölnische Volkszeitung)

Toscanini fasziniert nicht, etwa wie *Furtwängler*, durch die Beeinflussung des Orchesters im Augenblick der Darstellung. Er fördert nicht die Illusion des im Moment Gewordenen, er vertraut nicht dem Glück der Stunde, er glaubt nicht daran, daß es in der Aufführung klappen wird, wenn die Generalprobe schlecht war. Furtwängler probt auch, und, wie wir wissen, sehr gewissenhaft und nachhaltig. Aber Toscanini arbeitet fast wie ein Regisseur, der vorher bis ins Letzte hinein alles festgelegt hat. Darin stimmt er mit dem Aufführungswillen Verdis überein. Das ist nicht künstlerische Enge, nicht mangelndes Vertrauen auf die eigene momentan herausspringende Suggestivkraft. Es ist das künstlerische Gewissen, die Achtung vor dem Werk und dem Hörer, das reife Erfahrungsprodukt langjähriger Dirigententätigkeit, wenn man will, die Opposition gegen dirigentischen Schlendrian. Seine ganze künstlerische Arbeit liegt in den Proben und in der Erziehung und Schulung des Orchesters, weshalb man die eigentliche Größe Toscaninis erst in diesem Jahre restlos zu würdigen vermochte, da er die letzte Prägung seines Musikwillens und -könnens in diesem Orchester mitbringen konnte. Erinnerungen an *Nikisch* tauchen auf. Geht man auf seine musikantische Darstellungsweise ein, so steht *Klemperer* Toscanini näher, als etwa *Bruno Walter* und *Furtwängler*. Toscanini ist ein Fanatiker der musikalischen Wahrheit, einer, der sich dem Werk zuliebe ausschalten würde, wenn er es könnte, der die Objektivität sucht, und der deshalb bei jedem Werke wie ein anderer erscheint.

Aus einer Kritik von Otto Steinhagen (Berliner Börsen-Zeitung)

Man mag das Phänomen *Toscanini* aufnehmen wie man will: Die Klangeinheit seines Orchesters ist sein Wunder. In Wirklichkeit soll es freilich keine Wunder geben. Besinnt man sich genau, so steigt die Erinnerung an Ähnliches auf. Bestand *Mahlers* faszinierendes Können nicht in ähnlicher Vereinheitlichung des ganzen Orchesterkörpers? Hat *Nikisch* nicht den Willen aller Musiker zu einem einzigen Klangziel zusammengeführt, um bei den Streichern beispielsweise eine ganz ähnliche Wirkung zu erzielen wie Toscanini? Fast scheint es, als wäre Musik gewordene Disziplin uns ein wenig fremd geworden. Vielleicht sogar, daß Toscanini unrecht geschieht, wenn man die Zucht seines Orchesters in erster Linie bewundert. Ist sie nicht selbstverständlich? Und kommt es nicht vor allem darauf an, die künstlerischen Werte abzuwägen, die allerdings nur unter der Voraussetzung solch unbedingt rhythmischen Gehorsams möglich sind, wie ihn Toscanini zu erreichen fähig ist?
Geben wir uns keinen Täuschungen hin: Das, was Toscaninis Erscheinung und sein Orchester technisch vorausbedingt, ist uns verlorengegangen. Das ursprüngliche Neuschaffen einer Beethoven-Sinfonie von Grund auf ist unseren mitteleuropäischen Orchestern nicht mehr geläufig. Wie denn auch? Jede Note sitzt ihnen seit Jahren oder Jahrzehnten im Blut. Sie kennen ihren Beethoven ebenso gut, wie ihre Dirigenten ihn im Kopf haben. Das Konzert bedarf fast keiner Vorbereitung mehr, man setzt sich zusammen, spielt das Ganze einmal durch, bespricht diese oder jene Nuance und damit ist das vollzogen, was mit einem Fachausdruck »Probe« genannt wird. Es gibt manche, die ein Orchester von solcher Fähigkeit über alles stellen und ihm höchstes »Können« zusprechen. Man könnte so etwas aber auch »Routine« nennen. Möglicherweise

ist diese Bezeichnung sogar richtig. Routine ist heute unentbehrlich für jeglichen Musikbetrieb geworden, denn erstens kosten Proben Geld und die Dirigenten haben wenig Zeit. Je weniger überdies der Dirigent ein Orchester mit probieren plagt, desto höher steigt er in der Achtung der Musiker.

Aus einer Kritik von Julius Bistron (Neues Wiener Journal)

Äußerlich wäre somit die überragende Stellung des Dirigenten unserer Tage ganz berechtigt; wir dürfen aber nicht vergessen, daß die Schwierigkeit eines Orchesterstückes oder eines musikdramatischen Bühnenwerkes nicht nur von der Kompliziertheit seiner Instrumentierung und der Anzahl der mitwirkenden Musiker abhängt. Es gibt ganz einfache Partituren, wenigstens solche, die ganz einfach aussehen und trotzdem zu den gefürchtetsten Aufgaben des Kapellmeisters gehören. Die Opern Mozarts, hauptsächlich »Don Giovanni« und »Cosi fan tutte«, rangieren, obgleich jeder auch nur einigermaßen geübte Laie ihre Partituren ohne große Mühe zu lesen vermag, unter die Musikdramen, die am meisten vom Orchesterleiter verlangen: denn hier müssen die inneren Werte der Musik mit sehr viel einfacheren Mitteln zum Ausdruck gebracht werden als bei einem schon durch die Vielheit seiner Klänge bestehenden Werke. Mit Beethovens und Bachs Schöpfungen verhält es sich nicht anders, so daß also die Fähigkeit, moderne Werke zu dirigieren, noch keine ausreichende Prüfung für die Begabung eines Dirigenten zu bilden vermag. Diese Erkenntnis hat sich denn auch bei einem großen Teile des Publikums Bahn gebrochen, und die alten, vielfach bis zum Überdruß abgespielten Werke haben neuen Glanz und neues Aussehen gewonnen, wenn einer der Lieblinge des Konzertsaals und der Opernbühne seine Kräfte an ihnen zeigte.

Die *Technik* der Dirigenten ist natürlich mit den umfangreicheren Aufgaben ebenso gewachsen wie die Technik der Pianisten, denen die Schwierigkeiten der Epoche vor 50 Jahren gar nichts bedeuten; vielmehr sind sie in der Lage, technische Wunder zu vollführen, an die zur Zeit Liszts oder Tausigs noch niemand zu denken gewagt hätte. So waren denn auch Partituren wie Alban Bergs »Wozzeck«, Milhauds »Kolumbus« oder Kreneks »Orestes«, ohne daß hier gerade von ihrer Qualität gesprochen werden soll, früher nicht zu denken und zu dirigieren gewesen; da Technik aber immer etwas Erlernbares ist, wenn anders eine dahingehende Begabung vorhanden, so sollte diese Seite der musikalischen Betätigung niemals allzu hoch bewertet werden, so viele Bewunderung sie auch wert ist.

Aus »Stardirigenten« von Anton Mayer (Berliner Börsen-Zeitung)

VOM KRITISCHEN ORCHESTERMUSIKER

Nirgends gibt es so *viele* und nirgends so viele *gute* Orchester wie in Deutschland. Die Mitglieder dieser Orchester sind aber nicht nur sehr fähige, erstaunlich folgsame und unermüdlich begeisterte Musikanten, die um des Werkes willen alles tun, sondern auch sehr *kritische* Beurteiler. Unsere Dirigenten wissen ein Lied davon zu singen. Hören wir einige von ihnen einmal selbst.

Leo Blech:

»Der erste Richter, der erste Sachverständige für den Dirigenten, ist zugleich der strengste: *sein Orchester.* Der Orchestermusiker weiß nach fünf Minuten, nach zwei, — nein, nach einer — — nein, nein: er fühlt, wenn der Dirigent den Taktstock hebt, was sich begeben wird. Der Orchestermusiker ist *unbestechlich in der Kritik* und — langmütig im Dulden, wenn er — Talent verspürt.«

Max Fiedler:

»Langjährige Erfahrungen haben natürlich sein Urteil über Werke und Orchesterleiter außerordentlich geschärft und geklärt, so daß es weder Komponisten noch Dirigenten gelingen dürfte, ihm auf die Dauer etwas »vorzumachen«. Besonders letztere nimmt er mit einem gewissen Vergnügen scharf aufs Korn, und ich bin überzeugt, daß er schon nach acht Takten ganz genau weiß, »was am Pult los ist!«

Rudolf Krasselt:

»Natürlich hängt die Lust und Liebe und der Eifer, mit dem die Herren Musici an eine Sache gehen, von der jeweiligen Qualität des »Gottähnlichen« ab, der erhobenen Stabes vor ihnen steht. Ist er die zwingende Persönlichkeit, die es versteht, nach jeder Richtung hin dem Orchester Respekt einzuflößen, so hat er gewonnenes Spiel. Es geht ihm durch Dick

und Dünn, und am ersten wie am letzten Pult folgt alles seinen Intentionen bedingungslos. Aber wehe ihm, wenn es anders um ihn steht! Da erwachsen einmütig und erbarmungslos böse Instinkte, Witze hageln, Bosheit und Tücke kommen zu ihrem Recht, und dem Ärmsten, der sich schwer den listigen Angriffen erwehren kann, ihm bricht der Angstschweiß aus allen Poren. Ob er dann mit erhobenen Händen das Blech erdonnern läßt, ob er bei Pianissimostellen sich schier unter das Pult verkriecht, es hilft ihm nichts, es bleibt ihm nichts erspart. Der deutsche Orchestermusiker schaut ihm mit *schärfster Kritik* und überlegenem Urteil bis auf den Grund seiner unmusikalischen Seele.«

Paul Scheinpflug:

»Wehe dem armen Dirigenten, wenn er irgendwelche künstlerische oder menschliche Schwächen verrät, die dem Witz eine Angriffsfläche bieten. In jeder Stimmgruppe sitzen schlagfertige Köpfe, die die ermüdenden Probenstimmungen auf Kosten des Objekts auffrischen. Namentlich die Neulinge unter den Dirigenten haben da einen harten Stand. Bekannt ist wohl die Erzählung von einem jungen Dirigenten, der seine das Orchester langweilenden alltäglichen Weisheiten mit gewichtiger Selbstgefälligkeit auspackte und dadurch die Probe nur nutzlos aufhielt. Eine warnende Stimme ruft ihm zu: »Herr Kapellmeister, wenn Sie noch weiter reden, spielen wir so, wie Sie dirigieren!« Aber auch anerkannte Meister des Taktstocks sind nicht sicher vor dem beißenden Orchesterwitz. Richard Strauß passierte einmal in einer »Tristan«-Aufführung in Berlin das Malheur, daß in der schwierigen Fieberwahnszene im letzten Akt das Gefüge bedenklich auseinander geriet. Erst auf der Szene, dann im Orchester — es sind fürchterliche Minuten, Richard Strauß schwitzt Blut. Gerettet wurde die Situation durch die Posaunisten, die nach längerer Pause kraftvoll einzusetzen haben und so dem Ganzen Halt und Richtschnur gaben. Nach Beendigung der Oper, beim Verlassen des Orchesterraums, geht Strauß bei den Posaunisten vorüber und dankt ihnen mit einigen Worten für ihre Schlagfertigkeit. Darauf als Antwort: »Ach, Herr Doktor, uns bringt nicht so leicht einer raus.«

Franz Schreker:

»Ein Orchester in seiner Gesamtheit ist *ein scharfer Kritiker*. Mancher, von der Öffentlichkeit gestreichelte und gefeierte Dirigent hält da nicht stand, und wenn die Wände eines Orchesterzimmers ausplaudern könnten, was sie oft zu hören bekommen, würde die Herrlichkeit so manches Dirigenten einen argen Stoß erleiden. Der Orchestermusiker verlangt von seinem Dirigenten Musikalität, Schlagtechnik und Kenntnis des Werkes, ehe er sich zur ersten Probe ans Pult setzt. Das genügt! Allzu viel an Geist, Geistreichelei, technischem Mätzchentum ist ungesund — man versenke die Orchester mitsamt ihren Dirigenten — und der ganze Bluff fällt in sich zusammen.«

*

Diese Zeugnisse sprechen eine deutliche Sprache. In jener Mischung von Idealismus und Wirklichkeitssinn, von Unterordnung und Selbständigkeit zeigt der deutsche Orchestermusiker typisch deutsche Eigenschaften ...

Seit der »Krise der Romantik« werden Werke geschaffen, deren kammermusikalisches Gepräge höchste Selbständigkeit vom Spieler verlangt. Daß diese Selbständigkeit nicht nur gefordert, sondern auch bewiesen wird, zeigen uns die aufsehenerregenden Versuche, die man in unseren Tagen mit dem *Orchester ohne Dirigenten* gemacht hat. Feiert hier die kritische Selbständigkeit des Orchestermusikers ihre höchsten Triumphe, so sollte sie sich auch dort auswirken, wo sie heute am ehesten bedroht ist: in der Entscheidung über die Ansprüche der »Organisation«. H. J. Moser hat einmal den Mut gehabt, auszusprechen, »daß der Orchestermusiker sich nicht *herunterorganisieren* soll in einen Großverband der geringeren Musiker, sondern daß die geringeren Tonkünstler lieber emporstreben sollen in eine Genossenschaft, wo der kunstreiche Kammermusiker von Qualitätsorchestern den Ton angibt und die Durchschnittsform darstellt,« wo nicht »Aufgehen an klassenbewußtes Proletariat, sondern wohlfundiertes Bürgertum winkt«.

Aus *Erwin Krolls* Beitrag in der Königsberger Hartungschen Zeitung mit Zitaten aus dem vom Deutschen Musikerverband, Berlin, in Faksimile herausgegebenen Bändchen »Der Orchester-Musiker im Urteil berühmter Dirigenten«.

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Hugo Herrmann hat eine zweiaktige Oper, »*Vasantasena*« (Text von Lion Feuchtwanger), sowie ein Doppelkonzert für Violine und Cello mit Orchester vollendet. Die Uraufführung beider Werke findet im Laufe der kommenden Spielzeit an der Staatsoper in *Wiesbaden* statt.

Darius Milhauds neues Ballett »*Le train bleu*« (»Der blaue Zug«, Bezeichnung des Expreßzuges Paris—Riviera) kommt zu Beginn der nächsten Spielzeit in choreographischer Einrichtung von Yvonne Georgi und szenischer Einrichtung von Georg Kirsta am Stadttheater *Hannover* zur deutschen Uraufführung.

Rossinis »*Die Italienerin von Algier*« ist von *Hugo Röhr* neu bearbeitet worden. Die Neubearbeitung wurde für die *Wiener Staatsoper* erworben, wo Adele Kern die Hauptpartie singen wird, die Rossini ursprünglich für Alt geschrieben hat.

Siegfried Wagner hat soeben außer einer volkstümlichen Oper unter dem Titel »*Das Füchslein, das jeder mitbekam*«, ein Musikdrama »*Walamund*« vollendet.

Kurt Weill arbeitet an einer neuen Oper »*Der Brotladen*«, Text wieder von Bert Brecht.

OPERNSPIELPLAN

ANTWERPEN: Die Opera Royal Flamand beginnt ihre Saison 1930/31 mit einer Serie von Aufführungen der bedeutendsten Werke *Richard Wagners*. Ferner sieht das Programm »Die ägyptische Helena« von Richard *Strauß* und »Judith« von Arthur *Honegger* vor.

BERLIN: Die Staatsoper Unter den Linden hat für die kommende Spielzeit in Aussicht genommen: Drei *deutsche Uraufführungen* (Karol Rathaus: »*Die fremde Erde*«, Manfred Gurlitt: »*Soldaten*« und ein drittes Werk, über dessen Annahme noch Verhandlungen schweben), als Erstaufführungen: *Borodin* »*Fürst Igor*«, *Krenek* »*Orpheus*«, *Latuada* »*Zierpuppen*«, *Johann Strauß* »*Eine Nacht in Venedig*«, als Neuinszenierungen: *Puccini* »*Manon Lescaut*« und »*Butterfly*«, *Bellini* »*Norma*«, *Mozart* »*Idomeneo*«, *Weber* »*Freischütz*«, *Offenbach* »*Hoffmanns Erzählungen*« *und Donizetti* »*Liebestrank*«.

Die Staatsoper Am Platz der Republik erwarb zur Uraufführung eine Tanzsinfonie von *E. N. von Reznicek*, die Rudolf von Laban herausbringen wird.

Das Deutsche Theater wird Engelbert *Humperdincks* nachgelassene Musik zu Shakespeares »*Der Widerspenstigen Zähmung*« in nächster Spielzeit bei der Neueinstudierung des Werks unter Peter Kreuders Leitung zur Aufführung bringen.

BREMEN: Für die neue Spielzeit sind Neueinstudierungen vorgesehen von Don Juan, Barbier von Sevilla, Fra Diavolo, Maskenball, Eugen Onegin, Samson und Dalila, Palestrina und Rosenkavalier. Erstmalig in Bremen werden herauskommen: Simone Boccanegra, Rimskij-Korssakoffs »Zarenbraut«; Lakmé, Das Mädchen aus dem goldenen Westen; Turandot, Die ägyptische Helena; ferner der Einakter »Der arme Matrose« von Milhaud.

DORTMUND: Das Stadttheater verspricht für die kommende Spielzeit an Neueinstudierungen: Parsifal, Zauberflöte, Entführung aus dem Serail, Cosi fan tutte, Ariadne auf Naxos, Angelina (Rossini), Lustige Weiber, Macbeth (Verdi), Armer Heinrich, Hänsel und Gretel, Stumme von Portici, Josef und seine Brüder, Kuhreigen; an Neuheiten: Weill: Mahagonny, Zador: Xmal Rembrandt, Weinberger: Die geliebte Stimme.

KARLSRUHE: Der 150. Geburtstag *Konradin Kreutzers* wurde am 20. Juli am Heimatsort des Komponisten, dem badischen *Meßkirch*, Gegenstand besonderer festlicher Veranstaltungen. Der Gesangverein »Liedertafel« in Riga, wo Kreutzer seine letzte Ruhestätte fand, sowie das New Yorker »Kreutzer-Quartett« waren die Gäste. Das Landestheater in Karlsruhe veranstaltete eine Festvorstellung des »*Nachtlagers von Granada*«.

KOPENHAGEN: Die *Josephs-Legende* von *Richard Strauß* wurde zur Erstaufführung in Dänemark vom Königlichen Theater erworben.

MÜNCHEN: Für die Spielzeit 1930/31 sind vorgesehen: »Die geliebte Stimme« von *Jaromir Weinberger*, »Die Gespenstersonate« von *Julius Weismann* und »La vedova scaltra« (der deutsche Titel steht noch nicht fest) von *Wolf-Ferrari*. Weiter ist die letzte Bühnenkomposition von Braunfels: »Galathea« zur Erstaufführung angenommen worden.

ROM: *Ermanno Wolf-Ferraris* neue Oper »*La vedova scaltra*«, Text nach Goldoni, wird am königlichen Theater ihre Uraufführung erleben.

WIEN: Die Staatsoper bringt 1930/31 folgende Werke heraus: *Weinberger:* »Schwanda«; *Verdi:* »Don Carlos« in einer

Neubearbeitung von Franz Werfel; *Egon Wellesz:* »Die Bacchantinnen« und im Redoutensaal *Wolf-Ferrari:* »Die vier Grobiane«. Außerdem werden ältere Spielopern wieder in den Spielplan aufgenommen, so »Die Nürnberger Puppe« von Adam in einer Neubearbeitung von *Korngold.*

*

SAARBRÜCKEN: Der größte künstlerische und finanzielle Erfolg der verflossenen Spielzeit war Glucks »*Orpheus*«: Sechs ausverkaufte Häuser im 1600 Personen fassenden Städtischen Saalbau. Ein Chor von 150 Personen im Orchesterraum, 150 Damen und Herren auf der Bühne als Bewegungschor. *Regie* führte *Hanns Niedecken-Gebhardt* (Berlin), die musikalische Leitung hatte *Felix Lederer.*

KONZERTE

AUGSBURG: In einem Konzert des Augsburger Tonkünstlervereins brachte Martha *Nauen* (Sopran) fünf Lieder des Augsburger Musikschriftstellers *Ludwig Unterholzner* auf Gedichte von Hebbel, Eichendorff, Mörike und Zuckermann zu einer mit Beifall aufgenommenen *Uraufführung.*

BERLIN: *Erich Kleiber* hat für seine Sinfonie-Konzerte u. a. *Albert Jungs* »Sinfonietta« für Orchester zur Uraufführung angenommen. Weitere Aufführungen finden in Saarbrücken und Düsseldorf statt.

Der *Philharmonische Chor* wird unter Leitung *Otto Klemperers* das »*Requiem*« von *Verdi* und die »*Johannes-Passion*« von Bach zur Aufführung bringen.

DANZIG: Die Stadt Danzig will in der Marienkirche ein *Bach-Fest* veranstalten. Das Programm sieht die Johannes-Passion vor, eine Bach-Motette mit a-cappella-Chören von Johann Michael, Johann Christoph und Johann Sebastian Bach und Orgelwerke, Kantaten und Cembalo-Musik auf einem zum erstenmal vorgeführten siebenpedaligen, zweimanualigen Cembalo. Mitwirkende sind der Domchor zu St. Marien, die Singakademie und die Kapelle des Stadttheaters; die künstlerische Leitung hat *Reinhold Koenenkamp.*

DRESDEN: *Josef Suders Kammersinfonie für 7 Instrumente* kommt im Oktober anläßlich der Tagung des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer in *Dresden* zur Aufführung.

ELMAU: Auf Schloß Elmau feierte man jüngst *Beethoven. Wilhelm Kempff* war der Leiter und Pianist dieser Festwoche. Mitwirkende: das Wendling-Quartett.

HOMBURG: Eine *englische Musikwoche* wurde Mitte Juli hier veranstaltet. Die Leitung hatte *Constant Lambert* (London). Es wurden Werke von Boyce, Bliß, Bax, Lambert, Moerau, Walton und Delius dargeboten.

LEIPZIG: Der unter Leitung von Kurt *Thomas* stehende a-cappella-Chor des Kirchenmusikalischen Institutes brachte in einem weltlichen Konzert Madrigale des 16./17. Jahrhunderts sowie Werke von *Kaminski* und *Thomas* mit starker Wirkung zur Aufführung.

LENINGRAD: In der Akademischen Philharmonie brachte A. Hauk *A. Paschtschenkos* neue fünfte Sinfonie und die Suite aus *D. Schostakowitschs* neuem Ballett »Goldenes Jahrhundert« zur Uraufführung. Machte die Sinfonie Paschtschenkos, teilweise infolge mangelhafter Einstudierung, keinen günstigen Eindruck, so schillerte dagegen Schostakowitschs Suite in allen Farben des musikalischen Regenbogens. Das unter Einfluß von Strawinskij entstandene Werk brachte dem jungen Komponisten großen Erfolg ein.

LÜNEBURG: *Alfred Sittards* sinfonischer Choral »*Ein feste Burg ist unser Gott*« für Orchester und gemischten Chor gelangte am 26. Juni zur *Erstaufführung* außerhalb Hamburgs, und zwar in der *St. Johannis-Kirche,* unter der Leitung des Organisten Karl *Hoffmann.* Die Aufführung war gedacht als *musikalische Reformations-Gedächtnisfeier.* Außer dieser Novität gelangten noch Bachs Kantate »Gott der Herr ist Sonn' und Schild«, sowie mehrere Orgelchoräle über Lutherlieder zu Gehör.

MARIENBURG: *Kurt Adamis* »Passacaglia« für Violine solo wurde anläßlich des Goethefestes durch Fritz Goerlach zur Uraufführung gebracht.

WEIMAR: Am Hotel Erbprinz, das als Bachs Wohnhaus während seines Weimarer Aufenthalts festgestellt ist, wurde am 6. Juli eine Gedenktafel enthüllt. An diesem und dem vorhergehenden Tage fand ein *Bachfest* statt, bei dem unter der Leitung von *Praetorius* hauptsächlich Werke aus Bachs Weimarer Zeit und die »Kunst der Fuge« aufgeführt wurden. Am zweiten Konzertabend sprach Stadtorganist *Martin* über die Bedeutung der weimarischen Zeit für Bachs Entwicklung, während in einem Festgottesdienst Generalsuperintendent *Schöttler* die Predigt hielt.

CARL BECHSTEIN

beendete am 1. Juli sein 70. Lebensjahr. Er wurde am 1. Juli 1860 zu Berlin geboren, in jener Zeit, da der später so berühmt gewordene Begründer des Hauses sich noch mit einem einzigen Tischler behelfen mußte. Carl Bechstein hat auch die Zeiten miterleben dürfen, da Bülow, Liszt und Wagner sich der erfolgreichen Tätigkeit des nie rastenden Vaters zuwandten. Diese starken Eindrücke seiner Jugend sind in ihm haften geblieben. Der gesellschaftliche Verkehr im Elternhause, zu dessen häufigen Gästen Künstler wie Bülow, d'Albert, Klindworth, Dreyschock, Teresa Carreno gehörten, wirkten auf seine musikalische Begabung ein. Da er eine schöne Stimme besaß, studierte er bei Engel, Hey und Leporello Müller Gesang, und zwar mit dem Erfolg, daß er vor der Öffentlichkeit bestehen konnte. Es dürfte nicht ohne Interesse sein, daß Carl Bechstein (in der Partie des »Donner«) an jener ersten Berliner Teilaufführung des Wagnerschen »Rheingold« mitwirken durfte, die damals in den Räumen der alten Philharmonie — und zwar *vor* der Erstaufführung des »Rheingold« durch die Berliner Königliche Oper — unter Leitung Klindworths stattfand.

Die enge Fühlung, die Bechstein im Laufe seines reichen Lebens mit Künstlern aller Art, aller Temperamente gewann, ist nicht ohne Einfluß auf seine menschliche Entwicklung und Vollendung geblieben. Heute, nach nahezu 40 Jahren, bietet sich uns folgendes Bild: sein Sohn Carl, der dritte Carl in der Familie Bechstein, Hans Joachim Gravenstein, der Gatte Grete Bechsteins, und Erich Klinckerfuß, sein Neffe, bilden als Direktoren der Firma Bechstein jenen Dreiklang, über dem als dominierender Oberton noch heute der Geist und Wille des Seniorchefs schwebt.

Über die Klangpracht von Bechsteins Klavieren, ihre Ausdauer und das Bestreben des Welthauses, durch technische Vervollkommnungen den Wert der Instrumente ständig zu steigern, braucht den Lesern der »Musik« nichts gesagt zu werden. Wer tieferen Einblick nehmen will in die Art, wie schon der Begründer der Firma alles daran setzte, jede Möglichkeit zur Verfeinerung auszunutzen, der greife zu *Hans von Bülows* »Neuen Briefen«; sie gleichen einer Kette von Hymnen auf die Kunst seines »Beflüglers«. Bülow hat nur auf Bechstein gespielt. Er war und ist nicht der einzige!

TAGESCHRONIK

Richard Strauß hat sein Amt als Präsident der Genossenschaft deutscher Tonsetzer niedergelegt und ist zugleich aus dem Vorstand der Genossenschaft ausgetreten. Dieser Entschluß ist für die gesamte Autorenbewegung in Deutschland von Bedeutung. Strauß, der um die Jahrhundertwende gemeinsam mit Rösch und Humperdinck die Genossenschaft als Berufsorganisation der deutschen Komponisten gründete und ununterbrochen ihr Präsident war, hat dem modernen Urheberschutz die Wege gebahnt. Der Grund seines Rücktritts dürfte darin zu suchen sein, daß er gewisse Bestrebungen, die zu einer Preisgabe der von der Genossenschaft deutscher Tonsetzer seit ihrer Gründung verfolgten Ziele führen, nicht billigt. — *Max von Schillings* ist zu seinem Nachfolger gewählt worden.

Die Hauptversammlung der *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* hat die vorbereitende Arbeit des Vorstandes zur Schaffung einer einheitlichen Einziehungsstelle für die musikalischen Aufführungsgebühren in Deutschland gebilligt und ihn beauftragt, mit der Gema und der österreichischen Autorengesellschaft (AKM) den angestrebten »Zentralverband zum Schutze musikalischer Aufführungsrechte in Deutschland« ins Leben zu rufen.

Der *Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* hält seine ordentliche Vertreterversammlung in der Zeit vom 2.—7. Oktober in Dresden ab. Die Festliche Tagung wird durch *Max von Schillings* eröffnet. In der Hauptversammlung, die der Vorsitzende *Arnold Ebel* leitet, wird die bedrohte Lage des Tonkünstlerstandes und der gesamten lebendigen Kunst Gegenstand eingehender Beratungen sein. Die Tagung, zu der etwa 400 Teilnehmer aus allen Gauen Deutschlands erwartet werden, wird durch eine Aufführung der Dresdener Staatsoper, durch Orchester-

und Kammermusikkonzerte und durch eine Oratoriumsaufführung ausgestaltet werden. Festdirigenten sind Fritz Busch, Paul Scheinpflug, Hermann Kutzschbach und Karl Pembaur.

Der *Reichsverband deutscher Chormeister* hielt am 10. Juni 1930 in Halle seine erste Reichsdelegiertentagung ab. 1. Vorsitzender wurde Kapellmeister Joh. Phil. Heid, Berlin.

In *Berlin* wurde am 23. Juni das Institut für Raum- und Bau-Akustik, Kirchenbau, Orgel-, Glockenwesen und Kirchenmusik (Institut Biehle) an der Technischen Hochschule Berlin eröffnet.

Die diesjährige Tagung des Deutschen Rhythmikbundes (Dalcrozebund) findet vom 6. bis 13. Oktober in *Frankfurt a. M.* statt.

In *Freiburg i. Br.* wurde die Errichtung eines »*Musikseminars* der Stadt Freiburg« durchgeführt.

In *Wien* wurde ein Internationales Pianistenseminar gegründet.

Im Rahmen des Tonkünstlerfestes in Königsberg hat auch der »*Verband Deutscher Musikkritiker*« seine 15. *Hauptversammlung* abgehalten. Wichtigstes Ergebnis der Verhandlungen sind zwei Resolutionen, in welchen der Verband zur geplanten Gründung einer deutschen Musikergemeinschaft und zum Urteil im Münchener Kritiker-Prozeß (Dr. von Pander gegen Musikalische Akademie München) Stellung nimmt: »Der Verband erkennt die Notwendigkeit der Gründung einer deutschen Musikergemeinschaft an. Er verschließt sich nicht der Einsicht, daß auch die Musikschriftsteller einer solchen Spitzenorganisation angehören müssen. Der Verband hat mit Befremden davon Kenntnis genommen, daß das Urteil im Beleidigungsprozeß Oscar von Pander gegen Musikalische Akademie München auch von der zweiten Instanz bestätigt worden ist. Diese Bestätigung bedeutet eine Bedrohung der vitalsten Interessen des Musikkritiker-Standes. Für den Fall, daß dieses Urteil bestehen bleiben sollte, wären die Kritiker gegen derartig fragwürdig begründete Angriffe schutzlos gemacht.«

Die großartige Sammlung altitalienischer Meisterinstrumente des amerikanischen Warenhausbesitzers *Rodman Wanamaker* in Philadelphia ist für den Preis von 650 000 Dollars in den Besitz der Wurlitzer Company in New York übergegangen.

In *Mittenwald* wurde ein *Geigenbau-* und *Heimatmuseum* eröffnet. Das von einer neugegründeten Gesellschaft eingerichtete Museum steht unter Leitung des Direktors *Aschauer* von der Mittenwalder Geigenbauschule und wurde im Neunerhaus untergebracht. In einer nach alten Vorbildern eingerichteten Werkstatt wird der Geigenbau praktisch vorgeführt.

Die *mitteldeutschen Rundfunksender* werden die Hauptereignisse der *Salzburger Festspiele* übernehmen. Geplant sind die Übertragungen der Serenaden auf dem Domplatz zu Salzburg (am 7. August), das Sinfoniekonzert der Wiener Philharmoniker unter Clemens Krauß am 10. August und die Aufführung der Oper »Don Pasquale« unter Bruno Walter am 31. August. Auch die Ravag wird in diesem Jahr anläßlich der Salzburger Festspiele eine Reihe von Übertragungen bringen.

Der Haushaltsausschuß des Preußischen Landtages genehmigte einstimmig 120 000 Mark als Unterstützung für das *Berliner Philharmonische Orchester*.

Der *Deutsche Musiker-Verband* hat in einer Eingabe an den zuständigen Reichsminister auf die Gefahren hingewiesen, die der *Tonfilm* sowohl für den Musikerberuf wie für die Musikkultur mit sich bringt, und Maßnahmen gegen die wachsende Arbeitslosigkeit im Musikerberuf gefordert. In der Tat sind von etwa 12 000 Musikern, die früher beim stummen Film beschäftigt waren, bisher 6000 arbeitslos geworden; in Berlin sind beim Arbeitsamt Mitte allein über 2300 erwerbslose Musiker gemeldet, in Hamburg sind es 1500, in Köln 500 usw. Der Staat wird den Forderungen des Verbandes baldige Beachtung schenken müssen.

Die *Columbia-Grammophongesellschaft* bereitet mit der Oxforder Universitätspresse zusammen eine *Musikgeschichte* vor, deren Herstellungskosten auf 30 000 Pfund Sterling berechnet wird. Das Werk wird in etwa 50 Grammophonplatten bestehen, die zusammen mit sechs illustrierten Bänden herausgegeben werden.

Der Musikkritiker des in Bologna erscheinenden »Resto del Carlino« hat das Glück gehabt, in den Besitz einer bisher unbekannten Ouvertüre *Donizettis* zu gelangen. Das Opus führt den Titel »*La Partenza*« und ist zur dankbaren Erinnerung an die Gastfreundschaft, die Donizetti im Hause einer Familie zu Bologna genoß, geschrieben und dieser gewidmet. Das für Klavier gesetzte Stück wird von dem Komponisten *Masetti* in Bologna für Orchester instrumentiert.

In *Magdeburg* wurde als Zweigverein der Neuen Deutschen Bachgesellschaft eine »Bach-Gemeinde« gegründet.

In *Weimar* ist eine »Thüringer Bach-Gesellschaft« ins Leben gerufen worden.

Bachs überlebensgroße Marmorbüste, ein frühes Meisterwerk Georg *Kolbes* (1903) aus städtischem Museumsbesitz, wurde in dem aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammenden schönen Treppenhaus der *Leipziger Stadtbibliothek* aufgestellt. An dieser Stelle soll der gigantische Kopf des größten deutschen Kirchenmusikers daran erinnern, daß hier früher auch der Zugang war zum alten Gewandhauskonzertsaal.

Ein *Peter Cornelius-Denkmal*, geschaffen von *Hugo Lederer*, ist in Mainz enthüllt worden. Noch in diesem Jahr wird an der Rampe des Schwarzenberg-Gartens in Wien ein *Denkmal für Gustav Mahler* errichtet werden. Das Denkmal ist ein Werk des Bildhauers *Anton Hanak* und des Architekten *Peter Behrens*.

Der City-Ausschuß von *Chicago* plant unter dem Titel »*Dollaroper für die Masse*« am Gelände des Michigansee-Ufers ein großes Operninstitut zu errichten.

Die *Konzertdirektion Herm. Wolff & Jules Sachs*, Berlin, und die *Westdeutsche Konzertdirektion*, Köln, haben sich unter Wahrung der beiderseitigen Selbständigkeit und Beibehaltung ihres Wohnsitzes zu einer Interessengemeinschaft verbunden, die alle Gebiete ihrer Tätigkeit umfaßt.

Fritz Kauffmann, der sich unvergängliche Verdienste um das Musikleben Magdeburgs erworben hat, beging am 17. Juni seinen 75. Geburtstag.

Arthur Prüfer, Professor der Musikwissenschaft an der Leipziger Universität, wurde am 7. Juli 70 Jahre alt. Er war und ist einer der wenigen, die auch vom Universitätskatheder aus für Richard Wagner eingetreten sind.

Heinrich Albert, der wohl bedeutendste Meister des Gitarrespiels, Kammervirtuos in München, Komponist und angesehener Pädagoge, Ehrenmitglied der Gitarre-Spielgemeinden in Berlin, Leningrad, Philadelphia und Moskau, vollendete am 16. Juli sein sechstes Lebensjahrzehnt.

Herbert Maisch übernimmt an Siolis Stelle den Intendantenposten am Nationaltheater zu Mannheim.

Dr. Gustav Becking, der Erlanger Universitätsprofessor, wurde als Nachfolger von Professor Rietsch an die Universität *Prag* als Ordinarius für Musikwissenschaft berufen.

Sir Thomas Beecham, der englische Dirigent,

wurde von der Universität Oxford zum *Ehrendoktor der Musik* promoviert.

An Stelle des unlängst verstorbenen Direktors Scandiani ist ein Fräulein *Colombo*, die frühere Stenotypistin Toscaninis, zur Leiterin von Italiens größtem Operntheater, der Mailänder »Scala«, ernannt worden.

Issay Dobrowen wurde für vier Monate als Gastdirigent nach Amerika verpflichtet. Außerdem dirigiert er in Leipzig (Gewandhaus), Frankfurt (Museums-Gesellschaft), Berlin (Philharmonie) und London (Symphonie-Orchester).

Wilhelm Furtwängler wurde zum *Ehrenmitglied der Musikalischen Akademie Mannheim* ernannt.

Paul Grümmer ist aus dem Busch-Quartett ausgetreten.

Aus der Pianistenkonkurrenz in Charkow ging der Petersburger Pianist *Halfin* als Sieger hervor.

Kapellmeister *Alfred Hertz*, der seit 15 Jahren das Sinfonie-Orchester in San Francisco leitet, wurde von der Stadt San Francisco zum Ehrenbürger ernannt.

Erich Kleiber wird in der nächsten Saison sechs Wochen lang die großen Konzerte des Philharmonischen Orchesters in New York und Philadelphia dirigieren. Die Berufung Kleibers erfolgte auf Wunsch von Toscanini.

Die Wiener Philharmoniker haben *Clemens Krauß* und *Richard Strauß* zu Dirigenten gewählt.

Egon Petri wurde vom Präsidenten der hellenischen Republik das Kommandeur-Kreuz des Phönix-Ordens verliehen, nachdem er bereits vor drei Jahren zum Ritter des griechischen Erlöser-Ordens ernannt worden war.

Mit Schluß dieses Studienjahres treten der Rektor *Franz Schmidt* von der Leitung der *Wiener Musikhochschule* und Hofrat *Max Springer* von der Leitung der *Akademie für Musik* zurück. Als Nachfolger beider wird *Franz Schalk* bestellt.

Generalmusikdirektor Hermann *Stange*, früher in Berlin, Prag und Helsingfors tätig, ist zum ersten Dirigenten der Staatsoper in *Sofia* ernannt worden.

TODESNACHRICHTEN

Paul Blumenthal, Kantor und Organist, † in Frankfurt a. O. im Alter von 87 Jahren.

Paul Brendler, der ehemalige Organist der katholischen Hofkirche in Dresden, † achtzigjährig. Als junger Musiker wirkte Brendler in der vorderen Reihe der Assistenten Ernst Schuchs; auch als Liedbegleiter war er jahrzehntelang geschätzt.

Matthieu Hoefnagels, Pianist, Komponist und Musikschriftsteller, † im Alter von 64 Jahren in Düsseldorf.

Angelo Scandiani, der frühere Bariton und zuletzt Leiter des Scalatheaters, † in Mailand im Alter von 60 Jahren.

Arnold Schattschneider † in Mannheim im Alter von 61 Jahren. Er war Direktor der Volkssingakademie. Bis 1912 war er Gesanglehrer in Bromberg, gleichzeitig leitete er dort die Singakademie und ein Konservatorium. Dann wurde er Musikdirektor in Görlitz. Seine Bedeutung lag darin, daß er es verstand, die weitesten Schichten der Bevölkerung nicht nur als Hörer, sondern zur aktiven Mitarbeit als Sänger heranzuziehen. Er hat mit außerordentlicher organisatorischer Begabung einen Vokalkörper geschaffen, der zu den besten in ganz Deutschland gehört.

Friedrich Wilhelm Jannasch, † zu *Stellenbosch* in *Südafrika* im Alter von 77 Jahren. Er war Organist an der Reformierten Kirche, deren Kirchenchor er seit Jahrzehnten leitete, Begründer des Konservatoriums und Lehrer für Orgelspiel. Mit Jannasch ist ein Deutscher dahingegangen, dessen Verdienste um die Hebung des musikalischen Verständnisses und um die Förderung des Kirchengesanges in ganz Südafrika anerkannt werden.

Robert Winterberg † im Alter von 46 Jahren auf einem märkischen Gut. Der aus Wien gebürtige Künstler war ein Schüler Gustav Mahlers, widmete sich jedoch bald der heiteren Musik.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Unserm Bestreben folgend, bei Bildnissen von Tondichtern früherer Zeiten ikonographische Gewissenhaftigkeit walten zu lassen, legen wir von *Donizetti* vier Porträtdarstellungen vor. Drei der aus verschiedenen Jahren stammenden Porträte gehen auf wenig bekannte Gemälde zurück; eines ist die Nachbildung der uns Deutschen vertrauteren Lithographie von Kriehuber. — Dem Bildnis von *Anton von Webern* liegt die jüngste Aufnahme von Willi Reich zugrunde.

Am 14. Jahrestag seines Todes (11. Mai 1930) ist *Max Regers* Asche, die bisher Weimar aufbewahrte, auf dem Münchner Waldfriedhof beigesetzt worden. Die Feier war von schlichter Größe. Neben Ansprachen des Staatsrats Dr. Korn, des Münchner Oberbürgermeisters, Waltershausens, August Schmid-Lindners und Joseph Haas' wurde dem Fest durch Regers Musik (Staatstheaterorchester unter Elmendorff, das Münchner Streichquartett, Schmid-Lindners Klaviervorträge) die Weihe gegeben. Das am 22. Juni enthüllte *Grabdenkmal* schuf der Bildhauer *Josef Weisz.* Mit der Gestaltung des Monuments hat sich der Künstler monatelang beschäftigt. Er bezeichnet die ihm von Regers feinsinniger Witwe gestellte Aufgabe als ein »einzigartiges Erlebnis«. Die Einfachheit und Würde im Einklang mit der fein betonten Symbolik verleihen dem Werk einen selten erreichten Adel reifsten Künstlertums. Das Material ist grauweißer Treuchtlinger Marmor; seine Höhe beträgt 4,20 Meter. In den Grundstein war die Asche des Meisters versenkt worden; sie ruht in einer bronzenen Urne, deren Entwurf gleichfalls Josef Weisz zu danken ist.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38, mit Ausschluß des Beitrages »Juristisches«, für den der Verfasser die Verantwortung trägt

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

DIE EINSTELLUNG UNSERER JUGEND ZUR MUSIK

VON

ADOLF ABER-LEIPZIG

Es könnte gewagt erscheinen, in einer Zeit, in der von allen möglichen Seiten her um die musikalische Seele der Jugend gekämpft wird, in der in allen Lagern die Propheten, die angeblich das alleinseligmachende Heilmittel für eine musikalische Gesundung und Ertüchtigung unserer Jugend gefunden haben, wie die Pilze emporwachsen, überhaupt nur von einer Einstellung unserer Jugend zur Musik im Sinne einer selbständigen Stellungnahme zu allen ihren Problemen zu sprechen. Und doch ist ein solches Thema möglich, heute mehr als je! Wer etwa glaubt, daß sich unsere Jugend irgendwie als Probierkaninchen willenlos für alle möglichen Arten musikalischer Volks- und Jugendbeglückung gebrauchen läßt, der irrt sehr. Diese Jugend hat im Gegenteil eine sehr klare Vorstellung von dem, was sie musikalisch will, und sie wird ihren Weg gehen, mit oder ohne Billigung der vielen gerufenen oder ungerufenen Erzieher unseres Volkes.

In den letzten Monaten habe ich keine Gelegenheit vorübergehen lassen, die sich mir für eine Unterhaltung mit jungen und jüngsten Musikbeflissenen darbot. Die Fragen, die ich dabei ganz gesprächsweise und ohne jeden Versuch einer Beeinflussung der Antwort stellte, bezogen sich immer auf die gleichen Probleme: Welche Musik entspricht den Bedürfnissen unserer Jugend? Übt sie diese Musik lieber aus oder zieht sie vor, nur Hörer zu sein? Genügen ihr die Anregungen des Schulunterrichts in musikalischer Beziehung? Liegt der Wunsch vor, die Musik einmal berufsmäßig auszuüben?

Die Antworten, die auf die erste Frage, welche Musik den jungen am meisten liegt, erfolgten, lassen sich etwa in den einen Satz zusammenfassen: Unsere Jugend liebt Musik, die sie versteht und die ihr etwas sagen kann. Dabei ist die absolute Richtungslosigkeit dieser jugendlichen Einstellung zur Musik besonders bemerkenswert. Irgendwelche ethischen Gesichtspunkte kamen in den Antworten überhaupt fast niemals zur Geltung. Erstaunlich, wie ein Knabe etwa mit der gleichen Begeisterung von einer Grammophonaufführung der fünften Sinfonie von Beethoven spricht, die ihnen der Musiklehrer in der Schule dargeboten hat, und im gleichen Atem, ohne auch nur das Gefühl eines gewissen Abstandes zu haben, von den Darbietungen einer Jazzband, der er bei einem Nachmittagskonzert in einem Kaffeegarten zuzuhören Gelegenheit hatte. Ist das nun ohne weiteres ein Zeichen verdorbenen Geschmacks? Ganz sicher nicht! Der Knabe steht eben dem rein rhythmischen Erlebnis, das ihm die Jazzband bedeutet, noch vollkommen unbelastet gegenüber. Er verbindet mit deren Musizieren noch nicht den Begriff der

kulturellen Dekadenz, er denkt nicht an die Umgebung des Nachtlokals, die in unserer Vorstellungswelt sich sofort mit dem Jazz verbindet. Ob die Einflüsse der Jazzmusik, die ja quantitativ zweifellos alle anderen musikalischen Eindrücke, deren unsere Jugend sonst teilhaftig wird, überwiegen, ganz und gar entscheidend für ihre Einstellung zur Musik werden können, möchte ich trotzdem verneinen. Sicher ist nur, daß diese Art von Musik dem vorwiegend sportlichen Geist unserer Jugend im weitesten Maße entgegenkommt. Sicher ist weiterhin, daß neben dieser im Augenblick übermächtigen Jazzmusik nur diejenige ernstere Musik bestehen kann, die es ihr in den Augen der Jugend an Kraft und Gesundheit des Rhythmus und des musikalischen Gedankens gleichzutun vermag. Nur so erklärt sich die immer wachsende Bedeutung der Kunst Bachs und Beethovens für unsere Jugend. Ich möchte bei diesen Folgerungen einige Vorsicht walten lassen, da ja die musikalische Jugend der Bachstadt Leipzig mit ihren hochstehenden Ansichten vielleicht nicht als Norm gelten darf. Aber nach allem, was ich auch aus anderen Gegenden Deutschlands vernehme, scheint doch der Zug zu Bach ein allgemein verbreitetes Charakteristikum für die Einstellung unserer Jugend zur Musik zu sein.

Könnte man so die Frage danach, welche Musik unsere Jugend liebt, verhältnismäßig leicht mit der Antwort »Alle Musik, die von Grund auf gesund ist« lösen, so bereitet die Beantwortung der Frage, ob unsere Jugend lieber ausübend oder lieber empfangend musikalisch sein will, nicht geringe Schwierigkeiten. Es ist kein Zweifel: bei dieser Frage müssen sich die Geister scheiden! Ich persönlich zweifele nicht daran, daß für eine wirkliche Musikkultur diejenige Jugend wertvoller ist, der musikalische Kunstwerke etwas bedeuten und die als verständnisvolle Hörer in der Hauptsache empfangend der Musik entgegenstehen. Ich weiß sehr wohl, daß diese Ansicht heute als ketzerisch gilt und daß es die musikalischen Führer unserer Zeit darauf anlegen, unsere Jugend in ein großes Heerlager von Musikanten zu verwandeln. Ich selbst würde jederzeit für eine solche Erziehung zur Musikübung bei unserer Jugend mit allem nur erdenklichen Nachdruck eintreten, wenn mir die Gewähr dafür gegeben schiene, daß unsere Jugend dabei nicht jeden Sinn für die ihr praktisch nicht erreichbare Literatur verlieren, jede Ehrfurcht vor den Großmeistern der Musikgeschichte verlernen würde.

Gerade darüber aber mache ich mir nach vielen Gesprächen mit Angehörigen unserer jüngsten Generation sehr ernsthaft Gedanken. Ich habe die Erfahrung machen müssen, daß eine ganze Anzahl dieser jugendlichen Musikanten, die da schlecht und recht Geige spielen gelernt haben und eben in der Lage sind, ein Volkslied mitzuspielen oder auch einen Volkstanz zu begleiten, über diesen erhebenden praktischen Fähigkeiten jeden Sinn für höhere Kunstwerke verloren haben, ja sogar allen musikalischen Schöpfungen, die ihnen mit ihrer »Spielkunst« nicht selbst erreichbar sind, mit fast

verächtlicher Gleichgültigkeit gegenüberstehen. Es scheint mir die höchste Zeit zu sein, daß diejenigen, die als musikalische Erzieher unserer Jugend eine gehörige Verantwortungslast tragen, diesen seltsamen und nahezu schon komisch wirkenden Hochmut vieler jugendlicher Musikanten mit aller nur erdenklichen Energie bekämpfen. Es ist doch ein geradezu abenteuerlicher Standpunkt, wenn gesagt wird, daß eine neue Kunst erst mit der wachsenden Leistungsfähigkeit dieser jugendlichen Musikantentrupps wieder entstehen könne. Wenn sich eine solche abwegige Auffassung auch nur in irgendwie nennenswerter Ausdehnung durchzusetzen vermag, so wäre die Feststellung zu treffen, daß alles von dieser Jugendmusik Aufgebaute auch nicht im entferntesten das zu ersetzen vermag, was durch derartige kuriose Kunstauffassungen zum Einsturz gebracht wird.
Es ist tief bedauerlich, daß diese selbstherrliche Einstellung unserer Jugend, die selbst vor den bedeutendsten Erzeugnissen der musikalischen Kultur vergangener Zeiten nicht haltmacht, gerade von seiten prominentester Fachleute und vielgenannter Komponisten der Gegenwart unverkennbare Förderung erfährt. Anders sind diese sogenannten »Spielmusiken« nicht zu verstehen, mit denen unsere Jugend jetzt in so reichem Maße beglückt wird. Daß man ihr jeden Glauben an die Ausdrucksmöglichkeit der Musik nehmen will, das ist uns nun schon eine ganz geläufige Erscheinung; aber warum untergräbt man in diesen Spielmusiken, die größtenteils ausgehen wie das Hornberger Schießen, auch noch jeden Sinn für musikalische Form, für satztechnischen und dynamischen Aufbau eines Stückes?! Ich muß gestehen, es besteht der verzweifelte Verdacht, daß man bewußt darauf hinarbeitet, den Sinn unserer Jugend für Können und Nichtkönnen in kompositorischer Hinsicht zu trüben. Es wird mit aller Absicht darauf hingearbeitet, der Jugend so viel ausdruckslose und rein mechanische, dabei aber noch nicht einmal maschinell einwandfrei funktionierende Musik einzuflößen, daß sie schließlich mit Notwendigkeit einem ausdrucksstarken klassischen Werk hilflos und ohne Verständnis gegenübersteht. Mag man einwenden, daß das Leben selbst alle seine Jünger im Laufe der Zeit so zu bearbeiten weiß, daß ihnen aus der eigenen Lebenserfahrung der Sinn für Ausdruckswerte in der Musik schließlich allein aufgeht; aber das ist denn doch ein zu schwacher Trost, für uns sowohl wie für die Jugend, die durch solche Methoden Jahre ihres empfänglichsten Alters hindurch für die Musik verloren bleibt.
Wenn es den musikalischen Erziehern der Jugend in der Schule und im Privatunterricht ernst damit ist, der jetzt herangewachsenen in ihrer musikalischen Erziehung so sehr vernachlässigten Generation eine neue Generation folgen zu lassen, die einmal unsere Konzertsäle wieder zu bevölkern vermag, so hat sie zu allererst die Pflicht, neben die musikalisch-technische Erziehung der Jugend auch mit ganz besonderem Nachdruck ihre Heranziehung zum Hören bedeutender Kunstwerke zu fördern. Wie sehr die Ju-

gend für eine solche Förderung dankbar ist, haben mir in den letzten Wochen viele Gespräche mit musikalischem Nachwuchs bewiesen, wenn auch leider nicht alle. Es scheint mir aber bezeichnend, daß viele Kinder sich ziemlich ausgedehnte Stellen aus Sinfonien Beethovens selbst von reinen Schallplatten-Wiedergaben her im Gedächtnis bewahrt haben. Das waren Kinder, die im übrigen gar nicht übermäßig musikalisch erschienen und noch nicht einmal dem Schulorchester angehörten, also wahrscheinlich von den fanatischen Anhängern des alleinseligmachenden Selbstmusizierens über die Achsel angesehen wurden. Es zeigt sich dabei, daß eben eine gewisse handwerksmäßige Fertigkeit noch längst nicht gleichbedeutend ist mit wirklicher musikalischer Veranlagung, und wenn man in musikalischer Beziehung die Schafe von den Böcken scheiden wollte, so würde — auch im Lager der Erwachsenen — so mancher Virtuos seinen Platz auf der Seite der Böcke finden müssen.

Für die musikalische Durchdringung unserer Volkskultur scheint mir daher auch die Frage nicht übermäßig wichtig, ob und wie viele unserer jugendlichen Musizierenden sich einmal die Musik als Lebensberuf erwählen wollen. Es kommt hier dazu, daß bei dieser Frage die Liebe zur Musik nicht das allein Entscheidende ist. Die immer wachsende Not des Musikerstandes in wirtschaftlicher Beziehung schreckt viele Jugendliche von der Wahl dieses Berufes ab, auch wenn die Neigung im allgemeinen sehr dazu treibt. Selbst in einer so musikalischen Vereinigung jugendlicher Menschen wie beispielsweise dem Leipziger Thomanerchor sind diejenigen, die sich die Musik zum Beruf erwählen wollen, in verschwindend kleiner Minderheit.

Es ist kaum anzunehmen, daß in dieser musikalischen Situation unserer Jugend in absehbarer Zeit ein Wandel eintreten wird. Letzten Endes ist die Einstellung der Jugend zur Musik doch ein zwangsläufig festgestellter Teil ihrer Einstellung zum Geistesleben überhaupt. Erst wenn die geistige Tat wieder in völliger Gleichberechtigung neben der körperlichen Leistung steht, dürfen wir auf eine musikalisch wirklich aktive und aufnahmefähige Jugend rechnen.

DIE REKONSTRUKTION DES BACHORCHESTERS

VON

WERNER DANCKERT-JENA

Wie tief die Kluft ist, die das moderne Orchester vom Instrumentalkörper Bachs und Händels trennt, wird heute noch selten völlig ermessen. Die überwiegende Mehrzahl auch unserer gebildeten Fachmusiker und Liebhaber meint, mit der Wiedereinführung des Kielflügels und der Gambe,

wozu allenfalls noch eine Herabsetzung der sonst üblichen Besetzungsstärke kommen mag, sei der geschichtlichen Treue Genüge getan. Man vergißt, daß Bachs Instrumentarium in *all* seinen Bestandteilen anders klang als das heutige: Flöten, Oboen, Hörner oder Trompeten des 18. Jahrhunderts unterscheiden sich von den neuzeitlichen Nachfahren fast ebenso deutlich wie der alte Kielflügel von unserem Hammerklavier.

Die Unterschiede betreffen mehrere Seiten des Klangbildes. Fürs erste ist das *Volumen* der alten Instrumente — gleichviel welcher Gattung sie angehören — geringer als das der neuzeitlichen. Es handelt sich durchweg um echt *kammermusikalische* Typen; selbst Hörner, Trompeten und Posaunen klingen diskret, hell und spitzig. Es fehlt ihnen der weiträumige Schwall. Auch das Konzert- und Opernorchester der Bach-Händel-Zeit bildet nur ein erweitertes Kammermusikensemble.

Diese Feststellungen beziehen sich keineswegs nur auf die *Stärke* des Klanges. Geringeres Volumen bedeutet zugleich eine größere *Verdichtung* des Klangzentrums. Der »unscharfe Rand« oder »Lichthof« des Klanges tritt zurück gegenüber dem »Kern«, der »Substanz«. Kein verschwommener Nebel, sondern nur eine feine silbrige Aura umgibt sie: wer den Klang der Barockorgel, des Kielflügels oder der Gambe kennt, wird verstehen, was gemeint ist. Soweit der Generalnenner, der *alle* Klangfarben des Barockzeitalters umfaßt. Damit sollen nun keineswegs die individuellen Merkmale der *einzelnen* Instrumentalfarbe geleugnet werden. Im Gegenteil: das Orchester Bachs und Händels ist im ganzen weitaus vielfarbiger, bunter als der moderne Klangkörper. Während z. B. unsere Oboen, Flöten und Klarinetten — wenigstens in gewissen Lagen — einander verhältnismäßig angeglichen erscheinen, stehen die alten Holzbläser als scharf umrissene Typen in einem weitaus stärkeren Gegensatz zueinander. Diese intensivere Klangfarbenspannung erklärt sich aus dem Barockprinzip des *solistischen Konzertierens*, wogegen die klassisch-nachklassische Instrumentation von vornherein mit harmonisch-homogenen *Flächen* rechnet. Nichts verdeutlicht wohl den Unterschied schlagender als das Fehlen des Horn-»Pedals« im Orchester der Bachzeit. Die Hörner selbst sind zwar gelegentlich vorhanden, besitzen aber eine schlankere Mensur und ein engeres Mundstück als die heutigen, so daß sie nicht als füllende, sondern als konzertierende, trompetenverwandte Klangerzeuger auftreten.

Homogenität ist dem Gesamtklange Bachs und Händels fremd: das ist ja der Sinn des »zu allen Musiken gehörigen« Kielflügels, daß er als ein gesonderter *Zusatz* die Verbindung zwischen den scharf unterschiedenen Lokalfarben der Einzellinien herstellt, daß er zur Polychromie die »Atmosphäre« fügt und die geschärften Umrisse der einzelnen melodischen Individualitäten in ein feines malerisches Sfumato einhüllt.

Um so mehr ist Homogenität eine hochbedeutsame Eigenschaft des *einzelnen*

Instruments. Es gibt weder bei Bläsern noch bei Streichern unvermittelte Registerwechsel: darin liegt z. B. der Grund, weshalb die noch zu Bachs Lebzeiten erfundene Klarinette — bekanntlich eines der »sprunghaftesten« Instrumente — keine Verwendung im Bachorchester finden konnte; erst der Flächenstil der Mannheimer und der Wiener Klassiker bemächtigte sich der neuen Erfindung. Hier wie anderswo bewährt sich also der Leitsatz: *lineare* Stile fordern in sich homogene Klangerzeuger.

Nur flüchtig kann hier auf die *technischen* Voraussetzungen der Rekonstruktionsarbeit eingegangen werden. Bei den Holzbläsern z. B. sind es vorzugsweise die im Vergleich zu modernen Instrumenten schlankere Mensur und die enger gebohrten Grifflöcher, zum Teil auch die geringere Zahl der Durchbohrungen (Klappen), die eine Änderung des Klanggepräges bewirken. Bei den Blechinstrumenten kommen überdies die enger und flacher gebauten Mundstückformen hinzu. Die alten Streicher (Violinfamilie) unterscheiden sich von den neueren vorzugsweise hinsichtlich der Mensur (Griffbrettlänge), der Besaitung, Stegwölbung und Bogenhaarspannung. Die noch älteren Gamben sind zudem durch andere Korpusformen (flacher Boden, hohe Zargen usw.) und Stimmungen (Quartterzfolge) gekennzeichnet. Das Cembalo besitzt außer dem Anreißmechanismus, der seine Mechanik grundsätzlich vom späteren Hammerklavier trennt, eine gänzlich andere Besaitung, Resonanzboden- und Gerüstbauart: Dinge, deren Bedeutung für den Klang der neuzeitliche Cembalobau, der sich mit wenigen Ausnahmen noch an den massiven Eisenrahmen hält, noch kaum zur Genüge begriffen hat.

Es ist wohl klar, daß die Rekonstruktion des alten Instrumentariums im allgemeinen nicht in Form einer fabrikationsmäßig rationalisierten Herstellung betrieben werden kann. Saxophone mögen am laufenden Band erzeugt werden: edle Streich- und Blasinstrumente des 18. Jahrhunderts oder gar die älteren Klaviertypen gewiß nicht. Mit der noch so genauen Kopie der äußeren Formen und Maße ist es nicht allein getan: ein gewisses Maß von persönlicher Intuition und geradezu künstlerischer Hellhörigkeit kann in diesem Fach nicht wohl entbehrt werden. Der Erbauer muß selbst vom »Klangideal« erfüllt sein, muß in und mit der alten Musik leben, soll ihm das Werk wahrhaft gelingen.

Überdies genügt die einfache Kopie in vielen Fällen schon deshalb nicht, weil der neuzeitliche *Spieler* mit anderen Ansprüchen und Bedürfnissen als der alte an das Klangwerkzeug herantritt. Er verschmäht die vielen kleinen behelfsmäßigen Korrekturmittel der alten »organischen« Technik und fordert eine größere Präzision des Technischen — zum mindesten bei Instrumententypen, die einer rationellen Durchbildung des Mechanischen fähig sind, wie etwa den Klappen- und Tasteninstrumenten. So wäre z. B. einem neuzeitlichen Flötisten oder Oboisten der Gedanke unerträglich, den

»Ansatz« selbst während des Blasens verändern zu müssen, um Unstimmigkeiten der Tonhöhe zu beheben. Dergleichen Bedürfnisse lassen sich erfahrungsgemäß nicht zurückschrauben: es mag wohl in Zukunft eine Verminderung der technischen *Überorganisation* mancher Instrumente erfolgen (z. B. der übermäßig hohen Klappenzahl der Holzbläser), kaum aber ein radikales Retournons au Dixhuitième! *Das Ideal liegt wohl in einer Wiederherstellung der alten Klangfarbe unter gleichzeitiger Hinzuziehung neuzeitlicher technischer Mittel — soweit sie eben das Klangbild selbst nicht verändern.* Dem alten Spieler war wohl die »organische« Technik eine Selbstverständlichkeit. Dem *heutigen* die gleichen Kompromisse zuzumuten — man hat es schon allen Ernstes gefordert, z. B. in manchen Kreisen der Jugendbewegung — hieße indessen die Überwindung selbstgesetzter Hindernisse als eine Art von »ethischem« Ideal verkünden. Mir will das wie eine Abart des Puritanismus erscheinen. Denn schließlich geht es doch um die *Musik selbst* und nicht um irgendwelche Yoga- oder Selbstbewährungsübungen, für welche das Kunstwerk nur einen Vorwand oder ein Mittel zum Zweck abgibt. Der *Sinn* ist das einzig Wichtige, nicht das Mittel.

In letzter Instanz liegt naturgemäß die Entscheidung bei den geistigen Impulsen des *künftigen Spielers.* Wer etwa an der musikalischen Stubenluft von Blockflöte und Klavichord in freiwilliger Bescheidung sein Genügen findet, mag sich mit der vorbehaltlosen Rückkehr zur »organischen Technik« ohne sonderliche Schwierigkeiten abfinden. Zu bezweifeln bleibt jedoch mit gutem Grund, ob solche kleinbürgerliche Empfindsamkeit einen Zugang finden wird zu dem glanzvollen, raumbeherrschenden Koloraturstil des Barock, zur schwierigen Technik des Klarin- und Zinkenblasens, zur solistisch-virtuosen Linienführung der Oboen, Flöten, Gamben, zur Brillanz des Cembalospiels, zur hohen Zierkunst des Belkanto.

Mancherlei Anzeichen scheinen zwar dafür zu sprechen, daß die Wiedererweckung des alten Instrumentariums unaufhaltsam an Bedeutung gewinnt. Doch täuschen wir uns nicht: in der allernächsten Zeit wird doch wohl von einer wirklich *umfassenden* Renaissance des historischen Instrumentenspiels noch nicht die Rede sein. Die Fachmusiker haben erfahrungsgemäß wenig Neigung, sich auf »Experimente« einzulassen, die außerhalb der hergebrachten Bahnen unseres Konzertlebens führen. Der andere Pol hingegen, die Jugendbewegung in ihrer heutigen Gestalt, bekennt sich überwiegend zu allen Arten des Miniaturenhaften, zum bescheidenen Divertimento. Der Virtuose wird sich im allgemeinen an effektvolle Solistenstücke halten (vergleiche etwa die heutige Cembalistik und Gambenkunst!), während der »Hausmusik«-Liebhaber an kleinen Genrestücken sein Ergötzen findet, die zumeist an der Peripherie des eigentlichen großen Stils liegen. Die konzertierenden Kammermusikvereinigungen endlich, die noch am ehesten den Zugang zur großen Literatur gewinnen könnten, zeigen im allgemeinen ein zu großes Beharrungs-

vermögen, um sich mit dem Gedanken der klanggetreuen Wiedergabe vorbehaltlos zu befreunden.
So bleiben, wenn man von dem kleinen Kreise der Musikhistoriker absieht, vorerst nur die gebildeten »*Kenner* und *Liebhaber*« der verläßliche Rückhalt einer wirklich umfassenden Rekonstruktionsarbeit. Der nobile dilettante unserer Zeit muß jedenfalls vorerst noch die Pionierarbeit leisten, bis die große Schar der übrigen Musikbeflissenen den Zugang zum geschichtlichen Klangbild findet. Weit davon entfernt, ein Bekenntnis zum L'art pour l'art-Standpunkt darzustellen, ist diese Feststellung nur eine Kennzeichnung der wirklichen Sachlage.
Ganz abwegig wäre es endlich, in dem musikalischen Historismus eine Bewegung zu erblicken, die sich auf demagogische Art — etwa durch konzessionierte »Musikpolitik« oder gar mit Hilfe von wissenschaftlichen Erwägungen — erzwingen ließe. Es gibt nur einen überzeugenden Beweisgrund dafür, das wirkende *Beispiel*, die lebendige *Anschauung*. Und die *kann* in der heutigen Umwelt nur ausgehen von kleinen Keimzellen, Liebhabern, Kammermusikgemeinden etwa, mit einem Wort: von Personen und Gruppen, die in irgendeiner Weise den Gleisen des marktgängigen Betriebs — er sei nun konzerthaft oder »pädagogisch« gegründet — entrückt sind.

DIE BAYREUTHER FESTSPIELE 1930

VON

FERDINAND PFOHL-HAMBURG

Ist Bayreuth wirklich nicht mehr als eine »schöne Erinnerung«, wie man behaupten hört? Erinnerung, ein Stück Vergangenheit, die nie mehr Gegenwart werden kann? Bayreuth, so sagt man, ist zur Tradition erstarrt, versage sich der Weiterentwicklung, ist im Wandel der Zeit hinter dem Neuen weit zurückgeblieben. Vor allem hinter den Forderungen, die die Bühne an einen neuen Aufführungsstil stellt. Ein Blick auf das Bayreuth von heute, das Wissen um irgend eine der Aufführungen im ehrwürdigen Festspielhaus muß jeden Unbefangenen sofort überzeugen von der Haltlosigkeit der gegen Bayreuth, das heißt, der gegen Siegfried Wagner erhobenen Anklage greisenhaften Stillstands, konservativ angejahrter Erstarrung zu jener künstlerischen Unfruchtbarkeit, die den Zusammenhang mit lebendigen Menschen und einer lebendigen Zeit aufhebt und somit das Festspiel Bayreuths als archäologische Erscheinung in den Hades der Vergangenheit zurückschleudern will.
Siegfried Wagner fügte dem Grundplan der Festspiele im stetigen Ausbau zur Erfüllung des riesigen Lebenswerkes seines Vaters den »*Tannhäuser*« ein,

wie es schon einmal, vor dem Krieg, geschehen war. Arbeit und Mühe, reich belohnt, galt nicht der längst populär gewordenen alten *Dresdner Fassung*, zu deren Endgültigkeit Wagner dreimal ausholen mußte, ehe es ihm gelang, ihr die volle Bühnendeutlichkeit der Handlung in den stoßweise in die Schlußszene zusammengedrängten Einzelheiten — wie immer in den letzten Akten Wagners — unmißverständlich aufzuprägen. Auch diesmal reizte die »*Pariser Bearbeitung*« die glänzende Regiebegabung des Sohnes, feuerte seinen Stolz an, dieses leben- und geniestrotzende Werk zu künstlerisch vollendeter Erscheinung zu erwecken.

Die musikalische Leitung des kapitalen Opernwerkes vertraute Siegfried Wagner mit vollem Bewußtsein von der Bedeutung der genialen Dirigierbegabung *Arturo Toscanini* an, dessen Name im Schimmer eines hellen Gestirns über den Bayreuther Festspielen dieses Sommers stand. Weltberühmt, eine der großen »Dirigentensensationen« zwischen Amerika und Europa, erschien der italienische Dirigent zum erstenmal in einem deutschen Theater, an der Spitze eines deutschen Orchesters vor einer Verbundenheit deutscher Sänger.

Toscaninis Tannhäuser-Aufführung respektierte eine Anzahl der »deutschen Zeitmaße«, die als die echten Wagnerischen Tempi gelten, von Wagner gewollt, in ununterbrochener Überlieferung aus der Zeit Wagners durch Meisterdirigenten: — Hans Richter, Felix Mottl, Karl Muck — treu bewahrt. Er respektierte sie, ohne sich subjektiven Täuschungen zu versagen. Wenn man annehmen zu dürfen glaubte, das Stretta-Temperament des italienischen Dirigenten würde ihn zu Presto-Übertreibungen verleiten, so trat das *Gegenteil* ein. Er neigt zu Verlangsamung, liebt seelenvolle Ritardandi, zartes Ausklingen lyrischer Motive; liebt die Weichheit romantisch schimmernder Harmonien; ein Künstler des Klangreizes, der Farbe, der Linie. Aber, es geschah auch, daß Toscanini da und dort ein Tempo mißverstand, daß er aufsteigende Motive zum übermäßig Langsamen dehnte, daß er improvisierte, ja sogar durch unvorhergesehene jähe Tempobeschleunigungen, durch überraschende Ritenuti die Geistesgegenwart der Sänger und des Chors auf harte Proben stellte. Toscanini ist das magische Hirn des Orchesters, seine ungeheure motorische Kraft. Als menschliche, als künstlerische Erscheinung in das Unsichtbare des »mystischen Abgrunds« gerückt, unsichtbar gegenwärtig wie das wundervolle Orchester selbst, in das er die unerschöpfliche Fülle der eigenen schöpferischen Seele hinüberströmt . . . .

Der erstaunliche Künstler leitete nach dem Tannhäuser als zweites Werk das »Opus metaphysicum« Wagners, die große Missa von Liebe und Tod: *Tristan und Isolde*. Das Werk, das in seiner seelischen und zeitlichen Weite sowohl zum Exzeß der Genialität, wie auch der Romantik geworden ist; beglückend als höchste Empfindungsoffenbarung aller Ausdrucksmusik; hinreißend, zermürbend, quälerisch; voll nie erfüllter Sehnsucht; vom roman-

tischen Gefühl höchster Ordnung; aus der Ewigkeit des Eros emporgestiegen; ein heiliges Dokument, unvergänglich sich erneuend in der geheimnisvollen Verbindung mit dem Mysterium tiefster Menschlichkeit. In der Berührung mit der Tristan-Musik wuchs Toscanini zur vollen Höhe seines nachschöpferischen Genies empor. Schon in den ersten Takten des Vorspiels wurde die Mission des Tristan-Dirigenten überwältigend fühlbar. Er besitzt jene Eigenschaft, die den auserlesenen Tristan-Dirigenten auszeichnet: Er ist der Meister des seelischen Espressivo; ahnungsvoll und wissend, von feinster Einfühlsamkeit in die tausendfältig abgestimmte, flutend wandelbare, drängende, verweilende, zögernde, aufsteigende und niedersinkende Ausdrucksdynamik des orchestral singenden Vortrags. Er ist darum auch der Vortragsmeister der »ewigen Melodie«. Und hat als solcher unter den Operndirigenten der Gegenwart wohl kaum seinesgleichen.
Toscanini dirigiert *alle* Opern Wagners und Verdis ohne Partitur. Niemals vorher stand einem Dirigenten ein Gedächtnis in dieser Treue, Willigkeit und Aufnahmefähigkeit zur Verfügung. Er trägt jede Partitur *in* sich und *mit* sich, wie ein aufgeschlagenes Buch. Hunderttausende von Noten und Hunderttausende von Vortragszeichen, der gestirnte Himmel alles des der Musik Unentbehrlichen, ein Gewimmel von Neumen, die technische Spielarten, Phrasierung, Tonstärke und zahllose kleine »Nuancen« regeln, stehen vor seinem inneren Schauen, so klar zu greifen und zu lesen, wie die Noten und Zeichen gedruckter Partiturseiten. Toscanini weiß alles, kennt alles; kennt alle Mittelstimmen, auch das versteckteste Figurenwerk, jedes Sforzato, jeglichen Akzent, jedes Crescendo. In dieser Einmaligkeit der Begabung wird er zum Unikum ohnegleichen. Indessen, das phänomenale Gedächtnis schafft noch keinen phänomenalen Dirigenten. Wäre Toscanini nicht auch ein höchstbegabter Musiker, ein Musiker, der Seele, Geist, Gemüt, Temperament, Zartheit und Kraft der Empfindung besitzt, so würde er als »Gedächtnisvirtuose« weder tiefere Teilnahme erwecken, noch unvergeßliche Leistungen vollbringen können. Aber er ist auch ein wahrhaft wundervoller Musiker; einer, von dem ein feines seelisches Fluidum gleich einer Radiumwelle in den Raum des Kunstwerkes hineinfließt. Er, der kein Wort deutsch spricht, mit den Künstlern eines deutschen Opernorchesters sich nur in Gesten und einer zappelnd lebendigen Zeichensprache verständlich machen kann, der in den Proben wie ein Tiger wütete und ein Dutzend Taktstäbe zerbrach, reißt die Orchestermusiker in seinen Willen hinein. Und diese zauberische Kraft seiner Persönlichkeit schwingt über die Orchesterwände hinüber, ergreift die Gemeinschaftsgemeinde; erregt sie, bannt sie in atemloser Aufmerksamkeit, läßt sie glühen in seelischer Wärme, endlich auflodern und ausbrechen, um der eigenen Ergriffenheit Herr zu werden. Diese Bezauberung vom Orchesterklang, von seinem Inspirator und Magier her, hielt durch den ganzen Ablauf dieser unfaßbar genialen, aber

auch unfaßbar langen Musik an. Die Aufführung wurde so eine stille, eine hingerissen bewundernde Huldigung für Toscanini.

Der Toscanini-Rausch, die göttliche Musik-Trunkenheit vom Tannhäuser und von Tristan her, wurde weder eine Gefahr für die Parsifal-Welt noch für den Meister, in dessen weisen Händen die musikalische Leitung des Bühnenweihefestspiels seit vielen Jahren ruht: eines Gralshüters, der die Heiligkeit dieses Werkes aus ihren Tiefen erneut. Es ist *Karl Muck*. Auf der Höhe seines Lebens und letzter Reife besitzt Muck jene Meisterschaft, die mit einem Tiefblick von Liebe und Erkenntnis, jenseits des Triebhaften, die Tradition Bayreuths in die Gegenwart hinüberträgt, in ihr den *großen Wagnerstil* lebendig bewahrt. Muck ist ein wesentlich anderer als Toscanini. Der Unterschied, der die beiden großen Dirigenten auf entgegengesetzte Pole stellt, läßt sich vielleicht am klarsten ausdrücken, wenn man feststellt, daß Toscanini ein *romantischer* Typ, Muck aber reiner *Klassiker* ist. Der eine ein überschwängliches Temperament; Dionysiker; der andere gezügelt, ein Künstler des Maßes; apollinisch. Toscanini ganz Farbe und Klang; Muck ganz Linie und thematische Zeichnung.

In seiner Inszenierung des *Pariser Tannhäuser* schuf *Siegfried Wagner* eine außerordentlich bedeutende Leistung: der dramatische Entwurf des großen Bacchanals ist sein Werk. Eine Tanzszene von mythologisch urgriechischer Größe der Anlage, des Aufbaus und der atemraubenden Steigerung. Ein Musikrausch, über dem man nicht vergessen darf, wie deutlich hier der geheimnisvolle Zusammenhang von Liebe und Tod hervortritt; wie Eros die hochgetragene Fackel nach unten senkt . . .

In der Ausgestaltung der Venusbergszenen zeigte Siegfried Wagner seine reiche schöpferische Phantasie; und, über sie hinaus, eine Elastizität seiner Natur, die keineswegs in der alten Bayreuther Wagner-Tradition eingekapselt ist. Sie zeigt, daß gerade an ihm keine Spur haftet von pedantisch ängstlichem Festhalten an den sicherlich für ihn zwingenderen, als für andere Spielleiter verbindlichen Regievorschriften Wagners, die immer noch die unentbehrlichsten und unverletzlichen Paragraphen jeder Wagnerinszenierung bedeuten, — aber auch pietätvoller Ausdeutung ungeahnte Ausblicke eröffnen. Diese vornehme Freiheit des Gestaltens im echt Wagnerschen Geist des Dichterischen und der Musik erkennt als ihr heiligstes Ziel die größtmögliche, den Mitteln der Darstellung überhaupt erreichbare *Verdeutlichung* der äußeren und inneren Handlung, erkennt das Lebensrecht der seelischen Illusion mit allen Mitteln der Form, der Farbe, des Lichts. Siegfried Wagner bediente sich dieser wundertätigen Hilfskräfte mit der reifen Meisterschaft, die ihm fruchtbare Phantasie, ererbtes Bühnentalent und markante Begabung für alles Szenische gewähren.

Der Venusberg: unterirdische Grotten, wie in Achate und Amethystwände eingebettet; rein optische Bilder: aufglimmend, helleuchtend, verblassend,

auslöschend. Ein Sturm von wilden Tänzern, Satyrn, Ziegenbeinen. Die drei Grazien in silbernen und goldenen Lichtern. Der Aufstieg wie durch Wolken hinauf in die grünen Waldtäler der Wartburg. Diese selbst hoch oben auf dem Gipfel des Berges. Unten eine breite Wegbrücke. Dort, in die Mauer gedrückt, das bescheiden bäuerliche Marienbild, vor dem später Elisabeth betet, steingrau, wie die Wand, an der sie lehnt und fast versteint, wie diese selbst. Auf jener Brücke sitzt im frühen Morgendämmern der Hirt und singt sein Lied vom Mai. Alles ist vom Gestern und Vorgestern gelöst. Und auch der alten Operngewohnheit untreu geworden, schreiten die Pilger in zwei Zügen über die Szene. Prachtvoll der Hörnerchor. Die Jagdszene ganz im Sinn alten adeligen Weidwerks mit einer munteren Hundemeute. Im zweiten Akt läßt Siegfried Wagner in den weiten, lichten Raum, dem großen Saal der Wartburg anheimelnd angenähert, die »Edlen des Landes« in feierlich höfischem Zeremoniell einziehen; den Sängern weist er mit eindrucksvoller Steigerung der Persönlichkeitswirkung eine Tribüne zu, von der herab sie singen. Das kolossale Finale des Sängerkriegs baut Siegfried Wagner in ungeheuerer lebendiger Dramatik der Musik auf mehreren Terrassen empor: Ruckweise treibt er einzelne, in sich fest gefügte Gruppen des Chors vor, schließt sie in konzentrischen Ringen zur ehernen Mauer um die Gestalt Tannhäusers. Die Dramatik des Chors erhöht sich zum elementaren Ausdruck einer Weltanschauung: der sittlich christlichen, die Tannhäuser verletzt hat und die ihn darum auf den Dornenweg der Busse hinausstößt. Im Sängerkrieg selbst verdunkelt sich einmal plötzlich der Saal. Das rötliche Licht des Venusberges spielt um Tannhäuser, macht ihn durchsichtig, macht die innere Verbundenheit mit Venus, die Unerlöstheit von ihrer sinnlichen Gewalt deutlich, die ihn endlich zu seiner, ihn vernichtenden Venushymne antreibt: Mag das immerhin Theater sein, so ist es doch ein ausgezeichneter Regieeinfall.

Der letzte Akt wiederholt das schöne Thüringer Landschaftsbild aus dem Frühlingshaften in das Herbstliche gewandelt. Fast unmerklich vollzieht sich das geheimnisvolle Herandrängen des Venusbergs, seiner phantastischen Gestalten, der lockenden Frau Venus selbst an Tannhäuser: Ein szenisches Meisterstück in der Verbindung einer phantastisch unwirklichen mit der wirklichen Welt.

Die Aufführung selbst war ebenso glanzvoll wie wahrhaft festlich, obwohl das Fernbleiben des schwer erkrankten Siegfried Wagner mit lebhaftestem Bedauern bemerkt wurde, wie die fatale Rückwirkung eines harten Wetterrückschlags auf die Stimmittel *Sigismund Pilinskys*, eines Tannhäuserdarstellers von unverkennbarer künstlerischer Kultur, zur Genügsamkeit verpflichtete.

Auch in den Aufführungen des Tristan, des Parsifal und des Nibelungenrings sah man sich einer Reihe vollkommener oder nahezu vollkommener Lei-

stungen gegenüber: Man schwelgte im Wohllaut und Licht herrlicher Singstimmen, an deren Spitze *Maria Müller* zu nennen ist, die mit ihrem unvergleichlich klangvollen, technisch musterhaft gebildeten Sopran der Gestalt der Elisabeth hinreißenden Zauber gab. Neben das dramatische Erlebnis ihrer Hallenarie traten Stimmen wie der gesalbte Landgrafenbaß *Ivar Adrésens*, wie der schöne, zugleich zarte und männliche Bariton *Herbert Janssens* als Wolfram. *Erna Berger* entzückte mit dem Hirtenlied; *Ruth Jost-Arden* setzte für die Venus eine wertvolle Sopranstimme ein, seelischen Übersteigerungen nicht ganz unzugänglich. Die Choreographie der großen Tanzszenen des Venusbergs leitete *Rudolf v. Laban* und *Kurt Jooss*. Die Tänzer aus ihrem Kreis deuteten die Musik in lebendige rhythmisch charakteristische Bewegung um, boten ein farbiges Ganze von starkem motorischen Reiz. *Hugo Rüdel* war es, der Männerchöre und Chorszenen der Tannhäuser-Aufführung wie jene in Tristan, Parsifal und der Götterdämmerung zu unübertrefflicher Vollkommenheit emportrug.

An den Festspielaufführungen sind ferner mit großen Leistungen beteiligt die wohlbekannte schwedische Sängerin *Nanny Larsen-Todsen*, eine Isolde, die, wie ihre Brünnhilde, ebenso aus der Ergiebigkeit eines großen dramatischen Soprans, wie von geistvoller szenischer Charakteristik bestimmt wird; obwohl ihre Neigung, die Hochspannung des Vortrags in der oberen Sopranlage durch rücksichtslosen Glottisschlag zu übertreiben, dem Grellen Zugeständnisse zu machen, nicht unbemerkt bleiben kann. Für die Rolle der Brangäne hatte Siegfried Wagner eine Sopranistin, *Anny Helm*, herangezogen, die als Darstellerin die Figur der Brangäne zu einer Sklavin von orientalischer Unterwürfigkeit Isolde gegenüber herabgedrückt hatte. *Lauritz Melchior* legte sowohl als Tristan wie als Siegfried das Hauptgewicht seiner Darstellung auf Kraft und Fülle des Stimmlichen; überall trat das Heldische seiner künstlerischen Grundeinstellung kenntlicher hervor als die Ausdeutung komplizierter seelischer Vorgänge und psychischer Feinarbeit. Mit Auszeichnung sind ferner zu nennen: *Rudolf Bockelmann* als Kurwenal, *Alexander Kipnis* als nobler König Marke und Gurnemanz; vor allem aber der Parsifal *Gunnar Graaruds:* durch Verinnerlichung, Inbrunst und Ekstase der erwachten Erlöserseele ausgezeichnet, gab er, ergreifend in der feierlichen Größe des weltreifen, durch Irrnis und Leiden geschrittenen Parsifal, seiner Leistung die Bedeutung dramatisch szenischer Erfüllung. Ungewöhnlich begabt, verfügt *Maria Rösler-Keuschnigg* als Kundry über das Stimmkapital einer musikalischen Großgrundbesitzerin. Ihre Leistung fesselte durch suggestive und große Momente, ohne als eine technisch vollkommen gelöste Aufgabe gelten zu können. Als Amfortas erschien wiederum *Theodor Scheidl*, ein sehr schätzenswerter Sänger, mag er auch gegen kleine Menschlichkeiten nicht ganz gefeit sein. Ihm stand in *Lois Odo Böck* ein Klingsor von heidnischem Fanatismus gegenüber.

In den Ringdramen haben sich *Karin Branzell* als stimmgewaltige Fricka, *Emmy Krüger* als Sieglinde von lichtschimmerndem Sopran, *Enid Szantho* als Erda von sammetweich dunklem Simmklang um das Gelingen der Aufführung ebenso verdient gemacht, wie unter den Trägern der männlichen Rollen der prachtvoll heroische Wotan *Friedrich Schorrs* in der Plastik meisterhafter Deklamation und *Gotthelf Pistor* als Siegmund von reckenhafter Jugendlichkeit mit einem Klang von warmer Herzlichkeit in der Stimme. Eine lebendig charakterisierte Leistung schuf *Erich Zimmermann* als Mime von krauser Ergötzlichkeit, *Fritz Wolff* einen Loge von chromatischem Glitzern in Wort und Geste, und *Eduard Habich* stellte einen Alberich von dämonischer Wildheit auf die Szene. Statt des nicht ganz freiwillig absagenden Melchior sang *Graarud* den Siegfried der Götterdämmerung, in der *Kravitt* den Hagen in das stimmlich Weiche bog, *Tschurtschenthaler* den Gunther ins Bürgerliche verkleinerte. Der Vollständigkeit wegen seien noch die Darsteller kleinerer aber unentbehrlicher Rollen genannt: die Damen *Hilde Sinnek* (Freia, Gutrune), *Ingeborg Holmgren*, *Hildegard Weigel*, *Jessika Koettrik* als Rheintöchter, sowie die Herren *Carl Braun* und *Harald Kravitt* als Riesen, *G. v. Tschurtschenthaler* und *Joachim Sattler* als Halbgötter aus der Umgebung Wotans. Des Dirigenten des Nibelungenringes, *Karl Elmendorffs*, ist mit dankbarem Respekt zu gedenken: eines Bewahrers des Bayreuther orchestralen Vortragsstils und eines ebenso geistvollen wie beschwingten und überzeugenden Ausdeuters der Wagnerischen Musik.

SIEGFRIED WAGNER

(6. Juni 1869 bis 4. August 1930)

VON

WOLFGANG GOLTHER-ROSTOCK

Vor Jahresfrist feierten wir seinen 60. Geburtstag:

»zwischen dem Alten, zwischen dem Neuen
hier uns zu freuen schenkt uns das Glück,
und das Vergang'ne heißt mit Vertrauen
vorwärts zu schauen, schauen zurück«.

Das Goethewort berechtigte zu frohem Ausblick auf die Zukunft, auf lange Jahre freudiger Tätigkeit im Dienste des Bayreuther Gedankens.

Das Festspiel von 1930 mit Tannhäuser stand im Zeichen eines neuen mächtigen ungeahnten Aufstiegs. Da fiel noch vor Beginn ein dunkler Schatten auf unsere Hoffnung: »wie Todesahnung Dämm'rung deckt die Lande«. Nach der letzten Probe (Götterdämmerung) brach Siegfried todkrank zusammen. Vom Krankenhaus aus verfolgte er noch den ersten Ab-

schnitt der von ihm bis ins kleinste eingeübten Spiele. Fast zur selben Zeit wie sein Großvater Liszt (31. Juli 1886, im ersten Tristanjahr) ging der Enkel ins Reich der Tristanischen Nacht ein: »todgeweihtes Herz«. Mitten im Kampf sank der Führer, aber sein starker Wille lebt: das Spiel geht weiter! Es gibt keine edlere und würdigere Feier für den Toten, als die Fortführung seiner Arbeit, die ihm zum leuchtenden Denkmal wird: bis zum Tode getreu in ernster Pflichterfüllung. Nun ist er daheim, im Frieden, sicher und frei. Sein Leben und Sterben wird uns allen Vorbild, Sinnbild und Vermächtnis:

zum Höchsten hat er sich emporgeschwungen,
mit allem, was wir schätzen, eng verwandt:
So feiert Ihn!

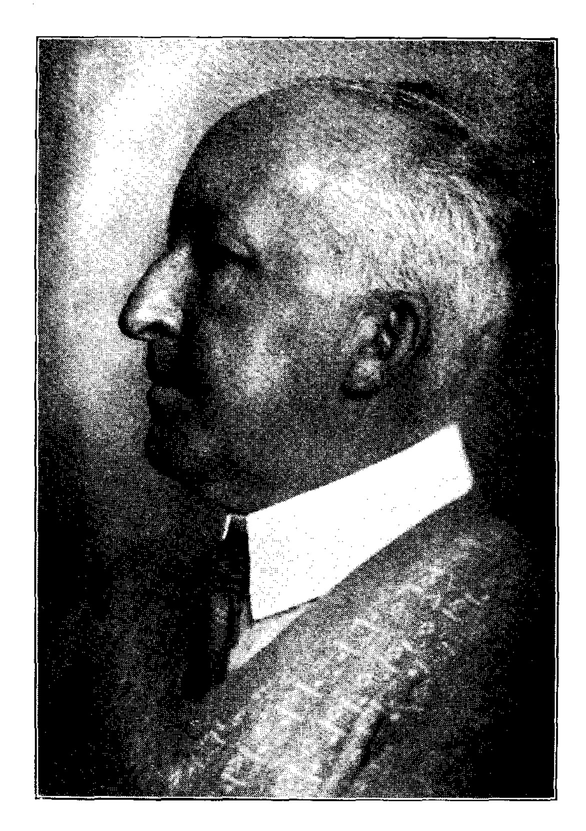
Der Tannhäuser ist mit Siegfrieds Teilnahme an den Spielen schicksalhaft verknüpft. Als er 1891 von seiner Reise nach Ostasien heimkehrte, fand er auf dem Festspielhügel regste Tätigkeit: »Die Proben zum Tannhäuser waren im vollen Gang, und ich durfte zum erstenmal kleine Bühnendirigentendienste leisten«. »Von allen Seiten setzten die Hetzereien ein, als meine Mutter die Aufführung des Tannhäuser ankündigte. Wußte sie doch, daß meinem Vater dies Werk besonders ans Herz gewachsen war, eine Vorliebe, die meine Mutter und ich ebenfalls hegten. Man entrüstete sich darüber, daß man überhaupt in Bayreuth an eine Aufführung dieses Werkes denke; es sei ein Jugendwerk, noch halb alte Oper, und horribile dictu — eine für Paris erweiterte Szene darin! Das Tannhäuserjahr war der Entscheidungskampf. Meine Mutter siegte.« Frau Cosima brachte den Tannhäuser, der als Oper auf den Theatern zur Unkenntlichkeit entstellt war, in einer Weise, daß er als Drama völlig neu wirkte. Nach der ersten Aufführung sprach sie mit verklärtem Lächeln zu ihrer Tochter Daniela: »Das war ich dem Tannhäuser schuldig.« So konnte auch Lohengrin (1894) gewagt werden.
In einer Bühnenprobe war der leitende Kapellmeister nicht zur Stelle. Da gab Frau Wagner ihrem Sohne ganz plötzlich die Weisung, die Führung des Orchesters zu übernehmen und sozusagen vom Blatt weg Tonbuch und Bühne zu beherrschen. Die Schwestern sorgten sich, sie fürchteten eine Enttäuschung. Aber Frau Cosima ließ sich nicht beirren, sie horchte auf das Probestück des Sohnes. Das Orchester war erstaunt über Siegfrieds Sicherheit und Ruhe und lohnte ihm am Schluß mit reichem Beifall. Fortan ward Siegfried mehr und mehr Helfer und Berater seiner Mutter, zumal in Sachen der Spielleitung.

Als der Ring nach zwanzigjähriger Pause 1896 wieder in Bayreuth erschien, dirigierte er zum erstenmal im Festspielhaus neben Hans Richter. »Als ich im mystischen Abgrund ans Pult trat, unter mir das Riesenorchester, vor mir das Dunkel der Rheingoldtiefe, da ward mir schon etwas schwindelig zumute. Gottlob kannte ich die Partitur so gut wie auswendig, so daß mein momentan

getrübtes Auge nicht von den Noten abhängig war. Bald wich jede Erregung, ich fühlte etwas von der segnenden Hand über mir, die mich in diesen entscheidenden Stunden beschützte.«

Den Darstellungsproben wohnte Siegfried immer bei und lernte unmittelbar am Vorbild der Mutter, die ihm 1904 die szenische Ausgestaltung des Tannhäuser ganz überließ. So konnte Frau Wagner 1908 bei ihrem Rücktritt von der Leitung der Spiele diese beruhigt in des Sohnes Hand legen. Zur Mutter bewahrte Siegfried stets das Verhältnis der Ehrfurcht. Ergreifend war es, wie er bei der Geburtstagsfeier 1929 »der hohen Frau da oben« (in ihrem Wohnraum in Wahnfried) gedachte, »der wir die Erhaltung der Festspiele zu danken haben«. Und auch bei dieser Gelegenheit sprach er, die Neubelebung des Tannhäuser sei Ehrenpflicht gegen seinen Vater, dem das Werk besonders am Herzen lag, von dem er niemals eine richtige, seinem Wunsche entsprechende Aufführung erlebt habe. So ist der Tannhäuser Anfang und Ende von Siegfrieds Bayreuther Arbeit und ward ihm als erste Vorstellung nach seinem Tode (5. August) zur Gedenkfeier! Als seine letzte große Gabe empfangen wir diese Aufführung von 1930, die wiederum von allen sachverständigen Beurteilern trotz der sogenannten Festspiele unserer Opernhäuser, die mitunter auch Tannhäuser enthalten, wie ein völlig neues Werk begrüßt wurde.

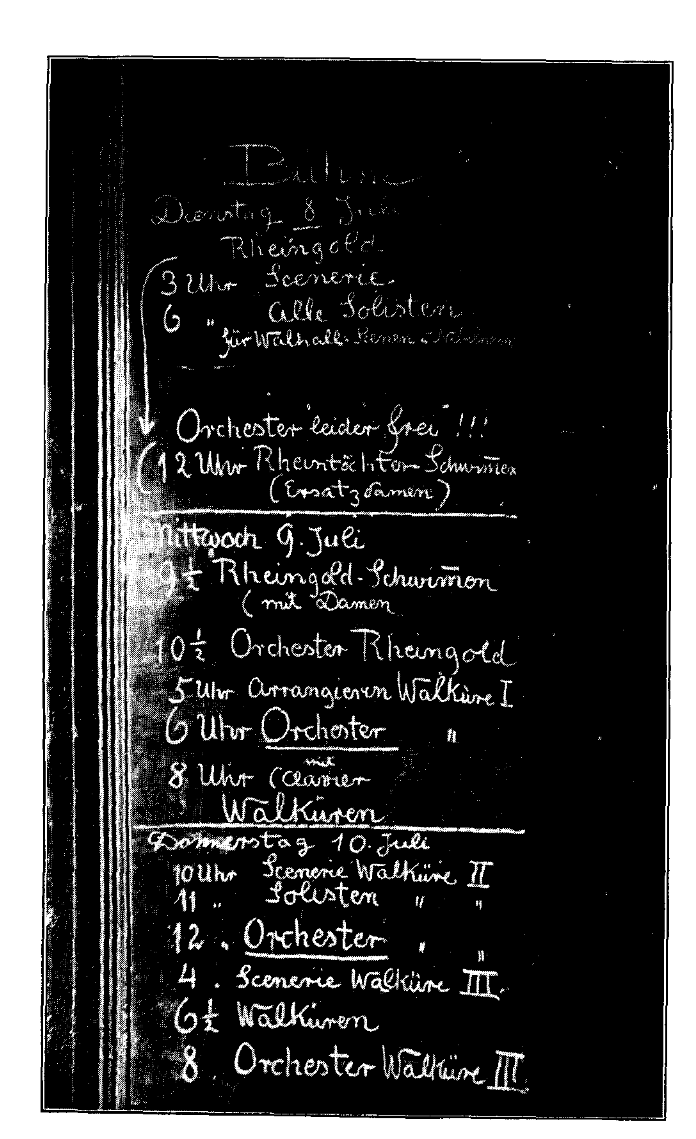
Siegfrieds Lebenslauf ist vor Jahresfrist oft beschrieben worden, am besten schon 1923 von ihm selber in seinen schlichten und daher so eindrucksvollen »Erinnerungen«. Seine Lebensaufgabe ist durch die Worte Richard Wagners vorgezeichnet: »Er wird meine Werke der Welt erhalten.« Und ein anderes Wort weist auf die dem Sohne bevorstehenden Kämpfe hin: »Er wird schwer an einem solchen Vater zu tragen haben.« An der Wiege des zu Tribschen geborenen Kindes erklangen die Weisen des Siegfried-Idylls, das Bekenntnis des tiefen Glückes, das der Meister auf der weltentrückten »Insel der Seligen« gefunden hatte. In Bayreuth, in Wahnfried, wuchs der Knabe in seine fränkische Heimat hinein, wo er bodenständig ward, wie so viele Einzelzüge seiner Dichtungen bekunden. Ohne einseitige Richtung auf künftigen Beruf eignete er sich weite Bildung an. Liebe zur Baukunst weckten die seit 1876 jährlichen italienischen Reisen, auf denen er sich des Vorzugs häuslichen Unterrichts durch Heinrich von Stein erfreute. Nach des Vaters Tod besuchte Siegfried das Bayreuther Gymnasium bis zur Abschlußprüfung. Nun trat die Frage nach einem Beruf an ihn heran: baukünstlerische oder musikalische Ausbildung. Er widmete sich beiden Fächern: auf den technischen Hochschulen zu Karlsruhe und Charlottenburg bereitete er sich zum Baumeister vor, bei Humperdinck trieb er Musikstudien. Auf der ostasiatischen Reise überkam ihn in einsamer Nacht, da er auf Deck des Schiffes lag, mit unwiderstehlicher Gewalt der Drang zum eigenen Schaffen. Seine außergewöhnliche Begabung für Orchester- und Spielleitung



SIEGFRIED WAGNER
Letzte Aufnahme von A. Pieperhoff

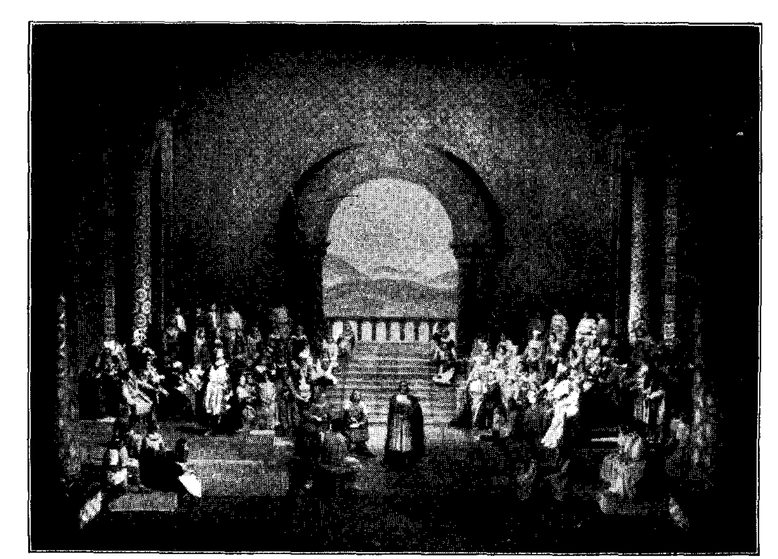


SIEGFRIED WAGNER
als Dirigent des Bayreuther Festspielorchesters



SIEGFRIED WAGNERS
letzter Anschlag an die Probetafel des Bayreuther Festspielhauses
S. Sammet, Bayreuth, phot.





SIEGFRIED WAGNERS
Inszenierung des Tannhäuser 1930 — Bacchanal und Sängerkrieg
Aufnahmen von A. Pieperhoff — Copyright by Festspiel-Verwaltung Bayreuth

entfaltete sich in Bayreuth. Bemerkenswert erscheint, daß Siegfried, wie sein Vater, keine Musikschule besuchte, kein musikalisches Wunderkind war, daß er sich frei und selbständig, aus eigener Not, aus eigener Neigung und eigenem Drange entwickeln durfte, wobei Humperdinck, Julius Kniese, Felix Mottl, Hans Richter ihm Lehrer und Vorbilder waren.

Neben seinem Bayreuther Amt fand Siegfrieds staunenswerte Arbeitskraft noch Zeit zu reicher eigener schöpferischer Tätigkeit. Nach einigen Vorversuchen entstand der »Bärenhäuter«, der 1899 von München aus seinen Siegeslauf über alle deutschen Bühnen anhob. Schon das Erstlingswerk zeigt alle musikalischen und dichterischen Eigenschaften voll entwickelt. Als Dichter wählte Siegfried Märchen und Sage, als Musiker folgte er den Spuren Webers und Lortzings und erwies sich als Meisterschüler Humperdincks, besonders in Verwebung der Motive und im Orchestersatz. Die melodische Erfindung ist unerschöpflich, leicht und fließend, die thematische Bearbeitung kunstvoll. Siegfried ist so reich an musikalischen Einfällen, daß er mit fliegender Feder und doch in gründlicher Ausarbeitung vertonte. Neben einigen Konzertstücken und Gelegenheitskompositionen schuf er 17 umfangreiche Opern, von denen noch sechs der Uraufführung, ja sogar der Veröffentlichung harren! Seine Opern hatten überall und immer großen Erfolg und wären doch in der zerfahrenen Gegenwart mindestens als grunddeutsche Schöpfungen ernstlicher Beachtung wert! Nur wenige Theater erinnerten sich an Siegfrieds 60. Geburtstag seiner Werke, keines dachte daran, den Tag durch eine Uraufführung zu feiern!

Die Festspiele bieten seit ihrer Begründung 1876 das unvergleichliche Beispiel einer ununterbrochenen, in treuester Hut gepflegten und gehegten Darstellungskunst im Geiste Richard Wagners, nach dessen Tod (1883) man glaubte, sie seien zu Ende. Und gerade damals erst erfüllten sich durch das Eingreifen von Frau Cosima die kühnsten Pläne. Daß die Spiele dank Siegfrieds Wagemut und Tatkraft 1924 wieder auflebten, war ein Ereignis von höchster Bedeutung für echt deutsche Kunst und Kultur. Von Jahr zu Jahr wuchs die Teilnahme durch die Erkenntnis der stilistisch unvergleichlichen Wiedergabe der Meisterwerke in einer Zeit, die Richard Wagner überwunden wähnte! Einem Berichterstatter, der Siegfried über Fortbestand und Zukunft Bayreuths befragte, erwiderte er: »Wir vertrauen auf den guten Stern, der uns immer geleuchtet hat! Das Bewußtsein, eine Sache um ihrer selbst willen zu tun, gibt Kraft und Zuversicht«. Das war im Geiste des Vaters gesprochen: treueste Hingabe an ein hohes, verantwortungsvolles Amt und starker Glaube, der sich bewährte!

»Weißt du, wie das wird?« — die Nornenfrage mahnt uns heute tiefst ergreifend und erschütternd. Siegfrieds ältester Sohn Wieland Gottfried steht noch im Knabenalter, wie einst Siegfried selber nach des Meisters Tod. Die Festspiele haben 54 Jahre überdauert, zweimal, auf sechs (zwischen Ring und

Parsifal) und zehn Jahre (Krieg und Nachkriegszeit) unterbrochen. Wer wird sie weiterführen? Für das nächste Jahr sind sie als Siegfrieds Vermächtnis gesichert. Das Spiel geht weiter — aus der Nacht des Todes zum Licht des Lebens, ein Sinnbild, in dem wir den teuren Verklärten ehren und uns trösten: »Der Glaube lebt!«

ZEITGENÖSSISCHE A CAPPELLA-MUSIK FÜR GEMISCHTEN CHOR

VON

RICHARD PETZOLDT-BERLIN

Eine aktuell kulturelle Aufgabe ist heute die Förderung des Chorgesangs«, schreibt *Hugo Herrmann* im Juniheft dieser Zeitschrift. Dieser Meister, der in kurzer Zeit zu einem der führenden Chorkomponisten unserer Tage wurde, umreißt in klugen Worten die Aufgaben einer modernen Chorerziehung und Erneuerung des geistigen Lebens weitester Volkskreise durch den Chorgesang. Wir konnten kürzlich (im Aprilheft der »Musik«, Seite 494 ff.) in Umrissen die neuen Wege aufzeigen, die das zeitgenössische Oratorium einschlägt. Leider ließen sich noch nicht die notwendigen Kräfte wahrnehmen, die zu einer durchgreifenden Erneuerung dieser Gattung führen werden. Ganz anders steht es indessen heute mit der Sorge um den a cappella-Chorgesang. Singkreise und Gemeinschaftschöre in großer Anzahl bemühen sich einerseits um die Auferweckung der mittelalterlichen Chormusik, anderseits pflegen sie, soweit sie schon vorhanden, die neue Literatur, die ja gerade zur mittelalterlichen Polyphonie hin stärkste Bindungen aufweist.
Betrachten wir im folgenden die Chorliteratur der letzten Zeit. Selbstverständlich muß man sich bei einem so außerordentlich umfangreichen Gebiet darauf beschränken, die Hauptlinien des neuen Schaffens aufzudecken. So ist es natürlich, daß eine Anzahl wichtiger Werke im Rahmen dieses Aufsatzes keine Erwähnung finden kann. Beginnen wir mit den Meistern aus der alten klassisch-romantischen Schule, sehen wir, wie sich diese gefestigten Charaktere mit neuen Problemen auseinandersetzen:
Robert Kahn schafft von jeher Wertvollstes für die Chöre. Neben kantatenhaften Werken mit Orchester (»Mahomets Gesang«, op. 24, »Sturmlied« und »Festgesang«, op. 64) erwähne ich eine Reihe von Stücken für gemischten Chor a cappella: op. 7 und die klangschönen Chöre op. 49 mit dem hervorragenden »Begräbnisgesang«, weiter die Chöre op. 32 mit Klavier und die drei a cappella-Chöre op. 71, von denen besonders der gewaltige erste Chor nach Tagore tiefster Wirkung sicher ist. Erwähnung möchten da-

neben noch zwei Hefte mit klangschönen zweistimmigen Kanons (op. 66 und 78) finden.

Auch *Arnold Mendelssohn* gilt seit langem als eifriger Mehrer der Chorkompositionen, allerdings überwiegend auf geistlichem Gebiet. Ich nenne von früheren weltlichen Chören die Gesänge op. 14, 42 und die schönen »Fünf Chöre«, op. 44, mit der »Beherzigung« nach Goethe, dessen harmonisch außerordentlich klangfeiner erster Teil wirksam mit dem akkordischen Satz ». . . allen Gewalten zum Trotz sich erhalten . . .«, kontrastiert. Auch der »Grabgesang« nach Shakespeare mit seinem mittelalterlich faux-bourdonartigen Teil verdient Hervorhebung. Die Reihe der Mendelssohnschen Chöre setzen seine op. 59, 69, 81 fort, größere Werke mit Doppelchor und Soli sind u. a. die »Reformationsmotette« op. 87, die »Deutsche Messe« op. 89 und das Motettenwerk op. 90. — In diese Linie gehören auch die hochbedeutsamen »Fünf Motetten für gemischten Chor«, op. 71, von *Georg Schumann.*

Aus *Richard Strauß'* früherer Periode stammt sein dithyrambisches op. 14: »Wanderers Sturmlied« nach Goethe für sechsstimmigen Chor und großes Orchester. Als Beitrag zur a cappella-Musik (außerhalb seiner Männerchöre op. 42, 45, 77) lieferte Strauß noch als op. 34 zwei Gesänge für sechzehnstimmigen gemischten Chor.

In der Nachfolge *Max Regers*, der besonders mit seinen letzten Chören, den »Feierlichen Gesängen«, op. 138, und den beiden wundervollen Chorwerken mit Orchester, op. 144: »Der Einsiedler« (Eichendorff) und »Requiem« (Hebbel) auf die zeitgenössischen Chorkomponisten von Einfluß war, nenne ich vor allem *Joseph Haas.* Seine a cappella-Werke: »Eine deutsche Singmesse« op. 60, die »Deutsche Vesper« op. 72 und »Kanonische Motetten« op. 75 zeigen den harmonisch im schönsten Sinn fortschrittlichen Meister als bedeutenden Vertreter der neuen Chorliteratur. — *Heinrich Kaspar Schmid* pflegt zwar mit Vorliebe den Männerchorsatz, an neueren gemischten Chören seien indessen erwähnt: die besonders harmonisch interessanten »Vier Lieder« op. 66a mit der reizvollen »Schlittenfahrt« und die formvollendeten »Vier Lieder« op. 74. — Von *Richard Trunk* erschienen als op. 3 drei und als op. 31 zwei gemischte Chöre. Wie bei diesem Meister nicht anders zu erwarten, harmonisch und formal äußerst liebenswürdige Stücke. Besonders hervorgehoben sei »Frieden der Nacht« (op. 3, Nr. 1) in seiner weihevollen Schönheit des Ausdrucks und Klangpracht des Chorsatzes. — *Richard Wetz* schuf außer mehreren Chorwerken mit Orchester »Vier geistliche Chöre«, op. 44, und den Zyklus »Nacht und Morgen«, op. 51. — Für außerordentlich bedeutend halte ich die unter dem Gesamttitel »Steigt hinan zu höherm Kreise« vereinigten acht Gesänge von *Waldemar von Baußnern.* Gedankentiefe, philosophische Verse von Goethe, Hölderlin, Börries von Münchhausen u. a. versteht Baußnern mit klangprächtiger Musik einzufangen und zu überfluten. Allerdings sind die Anforderungen an den Chor

recht erheblich, doch wird größeren Chören, die sich die häufig geforderten Stimmteilungen leisten können und sicheres harmonisches Empfinden haben, das Studium dieses so ganz und gar selbständigen Werkes inneres Erlebnis und Genuß sein.

*

Es möge nun zusammengefaßt eine Reihe jüngerer Komponisten folgen, deren weitere Beiträge für die Chormusik man interessiert beachten muß, da aus den bisher bekannt gewordenen ihre Bedeutung für das hier behandelte Gebiet noch nicht klar ersichtlich ist. Von zwei Chören *Eberhard Wenzels* op. 20 erweist sich »Vöglein Schwermut« (nach Morgenstern) als das bedeutendere; von den Chören op. 9, 16, 26 des vogtländischen Komponisten *Johannes Händel* tritt der lebendige Chor »Rhythmus der Arbeit« (op. 26, 2) durch Stärke des Ausdrucks und der Empfindung hervor, neben drei gemischten Chören, op. 20; von *Arthur Piechler* erscheint die sechsstimmige Motette »Denn wie Fackeln und Feuer« (nach Schopenhauer) in ihrer harmonisch betonten Polyphonie sehr bemerkenswert. — Noch nicht ganz abgeschlossen scheint mir die Persönlichkeit von *Karl Marx* zu sein. Außer der beim Schweriner Tonkünstlerfest 1928 erfolgreich aufgeführten Motette »Werkleute sind wir«, op. 6 (nach Rainer Maria Rilke) erwähne ich noch die »Gesänge für gemischten Chor«, op. 4 und die »Chorlieder nach alten Texten«, die im Rahmen der »Neuen Musik Berlin 1930« kürzlich aufgeführt wurden.

Charakteristisch für eine Hauptrichtung des neuen Chorschaffens ist ihre Stellung zum Volkslied. Man begnügt sich nicht mehr wie im vorigen Jahrhundert mit einfacher Harmonisation des Volksliedes, sondern geht entschieden auf mittelalterliche, motettenhafte Kompositionsmanieren zurück. Man betrachtet das Volkslied wieder als »tenor« inmitten eines rhythmisch stark bewegten, harmonisch freien Gebildes; bedeutsam ist hier das häufige Antreffen der Variations- oder Suitenform für Chor. Als Hauptförderer dieser Bestrebungen möchte ich *Erwin Lendvai* und *Hugo Herrmann* ansprechen. Zwar pflegt Lendvai in der Mehrzahl seiner Werke den Männerchorsatz, doch gebührt unter den Werken für gemischten Chor seinen »Chorvariationen«, op. 28, eine hervorragende Stellung. Erwähnt seien daneben die sieben gemischten Chöre »Minnespiegel«, op. 22, und »Stimmen der Seele« (für Doppelchor), op. 25.

Von Hugo Herrmann nenne ich: »A cappella Chorsuite«, op. 27 beim Tonkünstlerfest 1928 erfolgreich aufgeführt, das »Tanzliederspiel«, op. 36; klangschöne Chöre nach alten Texten sind ferner die kompositorisch interessanten Chorvariationen »Blumenhaus«, op. 49. Sein op. 64 bringt uns dann je zwei geistliche und weltliche Minnelieder, feinsinnige kleine Kompositionen mittelalterlicher Lyrik. Einmütigen Beifall und berechtigtes

Aufsehen erregten bei der Aufführung im Rahmen der »Neuen Musik Berlin 1930« Herrmanns »Choretuden«, op. 72. Im Vorwort dieser Etuden unterrichtet uns der Komponist über die Voraussetzungen und Absichten, denen dieses Werk seine Entstehung verdankt. Durch instruktive, progressiv geordnete Stücke soll eine Schulung des Chors erreicht werden, die ihm ermöglicht, mit Verständnis und Technik schwersten Anforderungen moderner Chorkompositionen gerecht zu werden. Gerade auf die geistige Erziehung zum neuen Hören scheint besonderes Gewicht gelegt zu sein, denn als Komponist wendet sich Herrmann in diesem Opus mit starkem Ruck von seiner bisherigen Art ab. Er gelangt in diesen Choretuden aus einer betont vertikalen Schreibweise mit stark volksliedhaften Zügen zu neuester Linearität. Schon in der Textwahl ist ein bedeutsamer Umschwung eingetreten: früher mit Vorliebe Volksliedstrophen, Minnesänger u. a., hier Verse von Klabund, Kästner, Kalenter, Toller usw. Kompositorisch sind diese 17 Choretuden, die natürlich nicht nur für Übungsabende eines Chors, sondern auch für Konzerte bestimmt sind, aufs feinste durchgearbeitet; Herrmann erreicht in ihnen eine ganz neue Plattform zeitgenössischer a cappella-Chorkomposition.

In ein kunstvolles polyphones Gewebe von fünf Bläserstimmen bettet *Otto Siegl* seine vier Lieder, op. 53 ein. Diese Vertonungen älterer Texte von Harsdörffer, Chr. Weise u. a. vereinigen in sich aufs glücklichste Klangschönheit und lebendige Neuzeitlichkeit, bei nicht zu starker Chorbesetzung entstehen plastisch durchsichtige Klanggebilde. — Von *Hermann Ungers* vier Liedern für gemischten Chor, op. 57, erscheint neben dem harmonisch zarten Minnelied das Japanische Regenlied (Nr. 2) als besonders gelungen.

*

Mit *Armin Knab* kehren wir wieder zu der Gruppe von Komponisten zurück, denen das Volkslied Anregung und Untergrund des eigenen Schaffens bildet. Neben klangfeinen Volksliedbearbeitungen und »Vier neuen gemischten Chören« erwähne ich als hochbedeutsames Werk Knabs den »Zeitkranz« nach tiefschürfenden Gedichten des flämischen Dichters Guido Gazelle, zwei Zyklen verinnerlichter Chorlyrik von stärkster Ausdruckshaftigkeit, die kompositorisch stark mit mittelalterlichen Elementen durchsetzt sind und eine Neubelebung alter Linearität versuchen, wie z. B. die Chöre im Christgeburtspiel von *Ludwig Weber*, von dem ich an dieser Stelle noch die als zweites Heft der Sammlung »Das neue Werk« erschienenen »Hymnen zu gemeinschaftlichem Singen und Spielen« nenne. Große Bedeutung kommt der Sammlung »Das neue Chorbuch« zu, in der für Schule, Haus und Gemeinschaft Hefte mit neuen Chören erscheinen. Neue Literatur für das wieder stark verbreitete Kanonsingen bringt vor allem der dritte Band des von Jöde herausgegebenen »Kanon«.

Es ist selbstverständlich, daß eine Führerpersönlichkeit der neuen Musik, wie sie *Paul Hindemith* darstellt, nicht an den Zeitproblemen des Chorgesangs vorübergehen kann. Zweien seiner Werke kommt in diesem Zusammenhange hohe Bedeutung zu: dem »Liederbuch für mehrere Singstimmen«, op. 33, und den »Liedern für Singkreise«, op. 43 II. Das Liederbuch enthält sechs Chorlieder nach alten Texten zu 4 bis 6 Stimmen. Charakteristisch für dieses Werk ist der motorische Instrumentalismus, der die Werke Hindemiths jener Epoche (Uraufführung beim Donaueschinger Musikfest 1925) ausnahmslos durchpulst. Dieses Element tritt besonders stark im »Hausregiment« (Martin Luther) hervor. Man beachte die feinen Gegensätze in Thematik und Ausdruck, den markierten Unisonobeginn, die köstliche Wendung bei der witzig dem Frauenchor zugeteilten Stelle:

»... ein Eh'mann soll geduldig sein,
sein Weib nicht halten wie ein Schwein ...«

und die sinnbetont um einen Ganzton hinaufgeschraubte Bitte des Männerchores:

»... ein' Hausfrau soll vernünftig sein ...«,

dazu den prächtig fortreißenden Schluß, — kurz und gut: ein Meisterwerk. Es würde zu weit führen, wollte man jedes Stück dieses Liederbuchs genauer beleuchten. Ich möchte nur noch auf die stimmungsvolle »Frauenklage« (Nr. 2) hinweisen und auf den interessanten Versuch, im »Heimlichen Glück« (Nr. 5) die alte Tenor-cantus-firmus-Praxis wieder mit neuem Leben zu erfüllen. Den Abschluß dieses für die neue Chormusik äußerst bedeutsamen Heftes bildet ein rhythmisch durch wechselnden $^2/_8$- und $^3/_8$-Takt ungemein bewegtes keckes »Landsknechtstrinklied«. Die vier Lieder für Singkreise (zu drei Stimmen) wenden sich im Gegensatz zu den vorigen mehr konzerthaften Chören an die Gemeinschaft und an die häusliche Musikpflege. Hindemith erreicht in diesen nach eindrucksvollen Versen von Rilke, Platen und Claudius geschaffenen Liedern eine ganz neue Art einer melodischen Kontrapunktik*). Es ist ungemein reizvoll und eine Quelle des Vergnügens, den so natürlich erscheinenden Lauf der Stimmen in ihrer polyphonen Verknüpfung zu verfolgen. Die Betrachtung eines solchen Stückes zeigt deutlich, welche Strecke Weges die neue Musik in der Tat schon zurückgelegt hat, welche Zielstrebigkeit nach neuen Ufern in Hindemith verkörpert ist.
Aufmerksam zu verfolgen ist das Chorschaffen des jungen *Ernst Pepping*. Seine dreistimmige »Kleine Messe« ist meines Erachtens in noch zu unselbständiger Anlehnung an mittelalterliche Elemente geschaffen, dagegen erweist sich die »Choralsuite« für großen und kleinen Chor als kraftvolle Synthese großen polyphonen Könnens und zeitgenössischen Geistes. Wir erwarten von Pepping eine gleich große Bereicherung der weltlichen

*) Ich verweise hier auf das als Beilage der »Musik« (Jahrgang XXI, Seite 432) erschienene dritte Lied.

Chormusik! — Neben früheren Werken *Heinrich Kaminskis* (»Sechs Choräle«, »O Herre Gott«, »130. Psalm«) finde vor allem die singuläre Leistung der Claudius-Motette gebührende Würdigung*). — *Ernst Krenek* lieferte als Beitrag für die neue Chorliteratur zwei Werke: die drei Chöre op. 22 (Claudius) und »Die Jahreszeiten«, vier Chöre nach Worten Hölderlins op. 35. Die Chöre nach Claudius sind 1923 entstanden und zeigen noch die Sturm- und Drangperiode Kreneks. Beachtung verdient der mittlere Chor (»Tröstung«), der ausdruckshaft das Wesen des jungen Komponisten atmet, ungemein stimmungsvoll ist seine reich differenzierte Dynamik des Klangkörpers. In den »Jahreszeiten« wendet sich Krenek wieder mehr der Tradition zu; ganz hervorragend ist indessen gleich der erste Chor (»Frühling«) in seiner zarten Linienführung und der reizvollen Harmonik.

Interessant ist ein Vergleich zwischen diesen Chören und den gleichzeitig entstandenen Chören Hindemiths. Man versteht nicht, wie einmal Krenek und Hindemith als parallel gehende Erscheinungen gesehen werden konnten: Bei Hindemith absolute, willentlich unpoetische, oft instrumental anmutende Linienführung, bei Krenek stark tonal gebundene, wenn auch harmonisch oft sehr neuzeitliche poetische Ausschöpfung des Dichtergedankens. Eine Welt trennt beide Auffassungen.

*

Wir kommen noch auf die Beiträge zu sprechen, die Schönberg und sein Kreis, Wellesz und Hába der Chorkomposition geschenkt haben. Ich nenne *Schönbergs* op. 13: »Friede auf Erden« als einen für seine frühere Periode ungemein interessanten Beleg. Leistungsfähigen Chören müßte das Studium dieses erhebliche Anforderungen tonaler Natur an die Ausführenden stellenden Werkes eine dankbare Aufgabe sein; jedenfalls verdient der kraftstrotzende Chor, dessen überzeugender Charakteristik sich kaum jemand wird entziehen können, größere Berücksichtigung, als er sie bisher findet. — Hingegen kann ich mir kaum vorstellen, daß die beiden »Lieder für gemischten Chor mit Instrumenten« (Celesta, Gitarre, Geige, Klarinette und Baßklarinette) von *Anton von Webern* (op. 19) imstande sind, überzeugend zu wirken. — *Egon Wellesz* sucht in den drei Chören nach Angelus Silesius op. 43 wieder starke Fühlung zu vergangenen Zeitaltern zu gewinnen. Kirchentonartlich wirken Akkordsäulen, durch deren machtvolle Gedrungenheit diese Chöre eine seltsam reizvolle Note erhalten, nur der mittlere Chor zeigt bei aller Gemessenheit und Klangaskese größere Bewegung der Stimmen. — Schließlich verdient noch der Versuch *Alois Hábas* Erwähnung, in seiner »Chorsuite«, op. 13, dem a cappella-Chor das Vierteltonsystem zu erschließen. Hába geht von slowakischer Volksmusik aus; wie weit indessen Idealismus und Fähigkeit unserer Chor-

*) Es sei mir erlaubt, an Stelle eingehender Betrachtung der Kaminskischen Chorschöpfungen auf den trefflichen Aufsatz von Siegfried Günther im Aprilheft 1930 der »Musik« hinzuweisen.

vereinigungen geht, den Anforderungen Hábas gerecht zu werden, wage ich nicht zu entscheiden.
Wohin wir auch sehen, überall sind neue Kräfte am Werk, den Chorgesang mit frischem Leben zu erfüllen. Dicht nebeneinander treffen wir bei der Betrachtung der augenblicklichen Lage auf Elemente verschiedenster Herkunft. Es gärt und brodelt noch im Chorschaffen unserer Tage wie in einem Schmelztiegel. Doch schon haben sich deutlich neue Wege zu neuen Zielen herauskristallisiert.

FARBE UND TON IM THEATER

VON

GEORG ANSCHÜTZ-HAMBURG-REINBEK

Der Streit über den möglichen Vorzug, den einzelne Formen der Musik gegenüber anderen besitzen, wird sich kaum zu gunsten einer einzigen entscheiden lassen. Immer sind es die einzelnen Kulturen, die Entwicklungsstadien, die Ideale und Lebensanschauungen des Menschen, die jeweils die eine oder die andere Art als das Höhere erscheinen lassen. Das gilt insbesondere von zwei Grundformen der Musik, die man kurz als die »absolute« und die »verbundene« bezeichnen kann*).
In doppelter Hinsicht müssen uns beide Arten als gleichwertig erscheinen. Zunächst besteht für uns nicht der geringste Anlaß zu der Annahme, daß die verbundene Form (Lied, Tanz, Marsch usw.) die ältere, kindlichere, unentwickeltere gewesen sei und daß sich aus ihr erst langsam die höhere, abstrakte, absolute Form (Fuge, Sonate) entwickelt habe. Der Primitive, ebenso wie der Mensch der Antike und das Kind, so müssen wir annehmen, kannten bereits neben der Zweckform, in der die Musik in einer Einheit mit Außermusikalischem auftritt, das Reine, Absolute. Wollte man sich dort mitteilen, etwas sagen, kundtun, übermitteln, zur Schau tragen, so galt es hier, zweck- und ziellos zu lallen, zu singen, ohne Sinn und Verstand, rein aus der Freude am Klang heraus. Aber diese fast biologisch zu nennende unmittelbare Betätigung musikalischen Erlebens fand keine feste äußere Form. Kein Mensch kam auf den Gedanken, sie niederzuschreiben und der Nachwelt zu erhalten. Tänze, Märsche und Lieder dagegen erhoben ihrem Wesen und ihrer praktischen Bedeutung gemäß eher den Anspruch auf Fixierung und Überlieferung. Was von der Antike gilt, müssen wir auch heute noch vom Kinde und vom Primitiven annehmen. Beide singen entweder ziel- und gedankenlos in den Tag hinein; oder aber sie verbinden mit ihren akustischen und musikalischen Äußerungen einen Zweck. Nur die letztere Form hat Aussicht auf formalen Ausbau und Fixation.

*) Vgl. hierzu des Verfassers »Abriß der Musikästhetik«, Leipzig 1930, S. 78 ff.

Sodann aber leben wir in einer Zeit, die sich durch größere Universalität und Objektivität gegenüber der Vergangenheit auszeichnet. Früher finden wir in den Lebensanschauungen mehr Dogmatismus, engeren Horizont, die Meinung, daß nur bestimmte Formen menschlichen Verhaltens, Glaubens, Denkens und Musizierens die richtigen und daseinsberechtigten seien. Kein Wunder, wenn man bald das Lied, bald die Fuge oder Sonate, bald Oper und Musikdrama als das alleinseligmachende Ideal betrachtete. Heute wissen wir, daß jede Rasse und Nation, jede Zeit mit ihrer Kultur, jede ehrliche religiöse und ethische Überzeugung in ihrer Weise anzuerkennen sind, ohne daß wir dabei in einen schwächlichen Relativismus und Sophismus verfallen. Daraus ergibt sich mit Notwendigkeit auch die Überzeugung, daß absolute und verbundene Musik zwei verschiedenen Formen des Menschen entsprechen, die in ihrer Berechtigung einander nichts nachgeben. Dem Absoluten entspricht der Einsame, der still in sich Gekehrte, der Spezialforscher, der Weltflüchtige, der in sich selbst das Höchste und die größten Lebenswerte findet. Das Verbundene dagegen repräsentiert den Menschen, den es in die Gesellschaft, das offene Leben, die Welt treibt, der nur im steten Geben und Nehmen glücklich ist. Im Bereich des musikalischen Schaffens kann man für jenen Fall an J. S. Bach und Beethoven denken, für diesen an Mozart und Richard Wagner, wenngleich diese Fälle nicht gänzlich eindeutig sind.

Es ist begreiflich, daß man sich in einer so problematischen Zeit wie der gegenwärtigen mindestens latent stets mit solchen grundsätzlichen Form- und Stilfragen beschäftigt und daß man immer wieder auf den Wert einer »reinen«, d. i. »absoluten« Musik hinweist. Es ist indessen auch unumgänglich, die Kehrseite ins Auge zu fassen und das Prinzipielle zu behandeln, das in der Verbindung der Musik mit anderen Gebieten liegt. Hierher gehören aber nicht nur die Formen, die uns bereits deutlich gegeben sind, wie etwa das Zusammenwirken von Wort und Ton, von Text und Musik, das seit den Romantikern ein wichtiges Problem bildet. Hierzu rechnen wir vor allem die heute täglich sich aufdrängende Frage: Gehört Musik überhaupt ins Theater, und, wenn sie dorthin gehört: in welche Form des Theatralischen gehört welche Form der Musik, und umgekehrt? Lassen sich hier bestimmte Regeln und Vorschriften aufstellen? Ist auch das nur individuell und im Sinne von einzelnen Typen und Auffassungen zu entscheiden? Gibt es am Ende gewisse künstlerische Gesichtspunkte, die wir heute nur noch allzusehr vernachlässigen, da Bildung und Interessen des Theaterfreundes bisher in alten, herkömmlichen Richtungen festgelegt sind?

Es bedarf keines Beweises mehr, daß heute allerorts ernste Bestrebungen am Werke sind, um nicht nur das Theater überhaupt, sondern vor allem das Bühnenbild und allgemein das im Theater Sichtbare neu zu gestalten. Wir haben bekannte Persönlichkeiten, wie Hans Wildermann (Breslau), Max

Slevogt (Berlin), Torsten Hecht (Karlsruhe), Panos Aravantinos (Berlin), Leo Pasetti (München), Leopold Sachse (Hamburg), Ludwig Kainer (Charlottenburg), die sich schon lange und ernsthaft um die Neugestaltung des Szenischen und insbesondere von Farbe und Licht auf der Bühne bemühen. Unentwegt kämpft man gegen eine Hydra technischer Schwierigkeiten, von der der theaterbesuchende Laie keine Ahnung besitzt. Aber wenngleich auf diesem Gebiete Ungeheures in mechanischem und optischem Sinne zu leisten ist, so darf man doch die künstlerische Aufgabe nicht vergessen, die hier vorliegt. Gerade deshalb aber ist es notwendig, daß jeder musikalische Theaterfreund jene Arbeit durch reges Interesse und aktive Gedankenarbeit unterstützt, daß er seine Eindrücke und Ideen mitteilt. Denn nur durch rege geistige Zusammenarbeit kann das Werk gekrönt werden, das die Einzelnen in hingebungsvoller Arbeit vorbereiten.

Das Theater ist nicht identisch mit dem Gemälde. Bilder entstehen als eine Art stillen Selbstbekenntnisses. Sie wollen verstanden und in sich gewertet sein von dem, der sie findet. Die Bühnengestaltung aber spricht als Teil eines großen, komplexen Kunstwerkes im lebendigen Pulsschlag zugleich zu Tausenden. Es soll wirken, soll unterstützen, beleben, in sich selbst einheitlich sein, das Ganze zu erhabener und ergreifender Wirkung bringen. Daß in ungezählten Werken neueren und neuesten Ursprungs der musikalische Eindruck erst im Verein mit dem Bühnenbild sein wahres und intendiertes Ziel erreicht, bedarf keines besonderen Nachweises. Eine Szenerie oder Farbengebung kann wohl einfach sein. Dann wird sie durch die eigene Phantasie des Hörer-Beschauers umgestaltet und ausgebaut, sofern diese Fähigkeit vorliegt. Aber die Mehrzahl des Publikums kommt nicht ins Theater, um zu phantasieren. Man erwartet etwas mehr oder minder Fertiges, einen ausgebauten Gesamteindruck, dem man sich zunächst passiv hingibt. Und solche Gesamteindrücke verlangen heute ein kunstgerechtes Bühnenbild. Das schon im vorigen Jahrhundert viel erörterte Problem des »Gesamtkunstwerks« im Sinne Richard Wagners erhält dadurch eine neue Gestalt, indem es sich auf das Spezielle des Zusammenpassens von Hörbarem und Sichtbarem zuspitzt.

Betrachtet man die Entwicklung der bühnenmäßigen Verbindung zwischen der Welt des Auges und der des Ohres, so begegnen wir den verschiedenartigsten Formen, von denen wir bis heute noch keine einzige als allein anerkannt finden. Die einfachste ist diejenige, die sich der bekannten Wirklichkeit am getreuesten anzuschließen sucht. Innenräume, Straßenbilder, Waldszenen usw. werden durch Kulissen und Beleuchtung nach Kräften so wiedergegeben, daß beim Beschauer die Illusion der Wirklichkeit erzeugt wird. Allerdings wird der kritische Blick schon hier manche Abweichung vom Urbild feststellen. Das erscheint uns heute kaum mehr verwunderlich. Denn nicht nur die technischen Möglichkeiten stellten sich lange einer getreuen

Wiedergabe in den Weg, sondern es gibt im Grunde weder ein naturgetreues Sehen noch aber ein ebensolches Hören, wie uns die neueste Zeit gelehrt hat. Alle Wahrnehmung ist geistig durchsetzt*). Sie trägt die Züge der entsprechenden Persönlichkeit, ihrer Zeit und Weltauffassung, ihres Typus. In jedem Bühnenbild dieser Art liegt also schon eine Art der Auffassung und Verarbeitung durch das menschliche Bewußtsein, genau wie in jedem Gemälde. Auch der sogenannte »Naturalismus« in der Kunst, der schon an und für sich vieldeutig ist, enthält eine bestimmte Auffassung von der Natur.

Eine zweite Form des Bühnenbildes entstand im Zusammenhang mit der Romantik und ihren Folgeerscheinungen, insbesondere auch den aus ihr erwachsenden Stilen, deren Inhalt man kurz mit den Hauptbegriffen Impressionismus und Expressionismus umreißen kann. Jedenfalls bedeutet die Szenerie in diesem Sinne jedesmal eine deutliche stilistische Umwandlung. Damit entsteht bereits eine wichtige Aufgabe: Es ist nicht angängig, Bild und Beleuchtung gänzlich unabhängig von dem Stil der zugehörigen Musik zu gestalten. Anderenfalls entsteht eine Diskrepanz und damit eine Entwertung des ganzen Werkes. Wenn wir schon innerhalb eines musikalischen Stückes Stileinheit derart erwarten, daß nicht der erste Akt einer Oper oder eines Musikdramas frühromantischen, der zweite dagegen expressionistischen Charakter in der Musik tragen darf, so muß das Entsprechende folgerichtig von Klang und Bild gefordert werden. Ein Werk der Frühromantik, wie Webers »Freischütz«, verträgt keine hochromantische Szenerie im Sinne Wagners, noch weniger eine impressionistische. Den Blumengarten aus dem »Parsifal« andererseits expressionistisch darzustellen, bedeutet eine nicht minder starke Entgleisung. Überall ist Stilangleichung geboten. In dieser Hinsicht werden noch viele Fehler begangen. Eine der glücklichsten Leistungen aus jüngster Zeit scheinen die szenischen Entwürfe von Ludwig Kainer zu Debussys »Pelleas und Melisande« zu sein, in denen das vorwiegend Impressionistische der Musik in seinen Verbindungen mit einer verschwimmenden Romantik trefflich zum Ausdruck kommt.

Eine dritte Form sucht sich von der Notwendigkeit einer szenischen Angleichung an die Musik (oder auch an den gedanklichen Inhalt) zu befreien, gerade als sei nun die stärkste Negation der beste Ausweg. In einer Art von »neuer Sachlichkeit« wird das Bildhafte auf ein Minimum reduziert, ja unter Umständen durch mehrere Akte hindurch unverändert gelassen, wobei nur die Beleuchtung variiert wird. Von den Vorzügen dieser Methode abgesehen, die in erster Linie in der Ersparnis technischer Mittel und in der Betonung einer gewissen abstrakten Geistigkeit liegen, kann sie doch niemals das Ideal einer Verbindung von Sichtbarem und Hörbarem im Theater bedeuten. Sie unterstreicht die Funktion des Ohres und des Gedanklichen,

*) Vgl. hierzu »Abriß«, S. 24 ff.

wodurch eben die ganze Frage des Zusammenpassens der beiden Welten von Auge und Ohr zurückgedrängt wird.

Eine vierte Richtung endlich deutet sich in unseren Tagen erst an. Es ist die mindestens der Tendenz nach, vielleicht aber auch faktisch gänzlich gegenstandslose Gestaltung der Bühne. Freie, aber doch abstrakt-bedeutungserfüllte farbige Beleuchtung, geleitet durch alle heute verfügbaren technischen Hilfsmittel, noch viel freiere, meist durch Projektion und nicht durch feste Kulissen dargestellte symbolische Formen erfüllen dreidimensional den Bühnenraum, und zwar wechselnd und sich stets dem Inhalt, insbesondere aber der Musik anpassend. Es scheint, daß gerade gegenwärtig dieses Bestreben in dem soeben in München erstaufgeführten »Totenmal« Albert Talhoffs einen bemerkenswerten Fortschritt gemacht hat. Ist doch hier erstmalig in großangelegter Gestalt der Versuch unternommen, Klang, Licht und Tanz zu innerlich einheitlicher Gestalt zu verschmelzen. Man mag immerhin an diesem Werk, wie es geschehen ist, Inhaltliches oder Längen tadeln. Es zeigt noch stärker als die zahlreichen Versuche aus jüngster Zeit zu einer Farblichtmusik, stärker als der bereits herrschende Tonfilm, zeitgemäßer als das hochromantische »Gesamtkunstwerk« den ernsten Willen, die Welten der höheren Sinne zu lebendiger, innerer Einheit zu verschmelzen.

Wir fragen am Ende, welche Rolle in einer solchen Kunst der vereinigten Sinne die Farbe (mit Einschluß der sichtbaren Form) zu spielen habe, wenn wir die Position des Klanglichen mit einer gewissen Selbstverständlichkeit unangetastet lassen. Die Antwort lautet: Farbe, Licht und sichtbare Formen dürfen erstens nicht in Widerstreit geraten mit Charakter, Stil und Inhalt der Musik. Sie sollen zweitens vielmehr an Stellen, wo es geboten erscheint, in eine gänzlich bescheidene Rolle zurücksinken und gleichsam nur den sichtbaren Rahmen bedeuten, wobei sie sich vor allem von jeder Realistik fern halten müssen. Sie sollen drittens das Klangliche unterstützen und heben, was sie je nach dem einzelnen Falle entweder durch Mitgehen in der Veränderung der Musik, oder aber durch Beständigkeit in deren Wechsel erreichen. Sie können viertens, sofern und wo es der Aufbau des ganzen Werkes gestattet, in eine selbständige Funktion treten und ein eigengesetzliches Geschehen präsentieren, gleichsam als Ablösung und Ergänzung der dann ausschaltenden oder zurücktretenden Musik. Beide Elemente können endlich zu gelegentlicher grandioser Wirkung in gegenseitiger Zusammenwirkung gesteigert werden. Das erfordert jedoch starke Inanspruchnahme des Zuhörer-Beschauers, weshalb mit solchen Höhepunkten jederzeit sparsam umzugehen ist*).

*) Eine ausführliche Erörterung dieser Fragen soll auf dem II. Kongreß für Farbe — Ton — Forschung (Hamburg, Universität, 1.—5. Oktober 1930) erfolgen.

ZWEITAUSEND JAHRE MUSIK AUF DER SCHALLPLATTE

VON

PETER EPSTEIN-BRESLAU

Schon das 18. Jahrhundert ist in den Archiven der Schallplattenfirmen nur spärlich vertreten, und Platten aus noch älterer Zeit findet man nur zufallsweise. Und in den meisten Fällen sind sie unbrauchbar, weil sie durch die Verwendung falscher Instrumente und durch mangelhafte Stilbeherrschung meist das Gegenteil von dem zeigen, was anschaulich gemacht werden soll.« Mit diesen nur allzu wahren Feststellungen begründet Prof. Dr. *Curt Sachs* die Notwendigkeit des unter seiner Leitung hergestellten Schallplattenzyklus »Zweitausend Jahre Musik« des Carl Lindström-Konzerns (Parlophon B 37022—33), der sich zum Ziel setzt, für den musikgeschichtlichen Unterricht an Schulen und Universitäten einwandfreies und sonst nicht erhältliches Demonstrationsmaterial bereitzustellen. Die zwölf doppelseitig bespielten, aber auf Dreiminutendauer beschränkten Platten enthalten 32 kurze Musikstücke, einen kleinen ins Klangliche übersetzten Atlas zur Musikgeschichte vom Altertum bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Da nur eine Wiedergabe in sich abgeschlossener Musikstücke in Betracht kam, mußte die Auswahl auf Sätze von längerer Dauer verzichten, wodurch — nach den eigenen Worten von Sachs — »vor allem die großen Formen der Oper, des Oratoriums und der Kantate« betroffen wurden. »Anderes mußte fortgelassen werden, weil über die Ausführung der uns überlieferten Noten bisher selbst in den engsten Fachkreisen noch weitgehende Unstimmigkeiten herrschen. Aus diesem Grunde konnte die ganze vielgestaltige Musik des 14. Jahrhunderts nur durch einen Minnegesang gegeben werden«. In diesem Punkt ist der Herausgeber vielleicht zu gewissenhaft verfahren; denn eine Reihe der bezeichneten Art ist in so vielen Punkten auch bei Kunstwerken uns bedeutend näher liegender Perioden auf selbständige Lösungen bis heute strittiger Aufführungsfragen angewiesen, daß die Verantwortung bei der klanglichen Realisierung eines Stückes des 14. Jahrhunderts entsprechend der Häufung des Problematischen nur relativ größer gewesen wäre. Es ist beim heutigen Stande der Forschung kaum möglich, für alle in Betracht kommenden Perioden eindeutig »stilgerechte« Beispiele vorzulegen, sondern die Mehrzahl solcher Aufführungen alter Musik bleibt Experiment: ein Vorschlag, eine Demonstration, die günstigenfalls als die beste heute mögliche Lösung zu akzeptieren ist, oder der andere Lösungen als Ausgangspunkt eines Vergleichs gegenübergestellt werden können. Deshalb wäre man einem Forscher vom Range Curt Sachs' zu Dank verpflichtet, wenn er etwa ein Beispiel der Kunst Machauts oder der Florentiner Ars nova bei einem

späteren Ausbau des Zyklus in der Gestalt aufnehmen ließe, die ihm als die einleuchtendste erscheint.

Denn nur als ein Anfang kann die vorliegende Reihe betrachtet werden, ein Anfang freilich, der als absolute Leistung und zugleich als Anstoß einer notwendigen Entwicklung auf dem Gebiet der Schallplattenproduktion höchsten Respekt verdient. Zum erstenmal erscheinen altgriechische Gesänge auf der Schallplatte, wird die Mehrstimmigkeit in ihrer Entwicklung, vom 12. Jahrhundert angefangen, durch charakteristische Beispiele demonstriert, werden alte Instrumente: ein echtes Cembalo von Ruckers, ein Violenensemble, ein Clavichord in ihrem eigentümlichen Klang festgehalten. Der Kreis ist weitgespannt: eine Platte ist dem jüdischen Tempelgesang gewidmet, die großen Leistungen der verschiedenen Nationen in früheren Jahrhunderten sind durch die Auslese angedeutet: Troubadours und Minnesänger, die Kunst der Niederländer, deutsche und italienische Polyphonie des 16. Jahrhunderts, englisches Virginalspiel, die frühe italienische Monodie — all dies ist durch glücklich gewählte Beispiele in die Serie einbezogen.

Daß es sich immer nur um »Stichproben« handeln kann, ist selbstverständlich, aber selbst an ihnen hat es bisher für die meisten der berücksichtigten Epochen gefehlt. So ergeben auch die Namen der Komponisten, ungeachtet derer, die man bald ebenfalls durch Schallplattenaufnahmen wird ehren müssen, bereits eine stolze Reihe. *Dufay* ist mit einem glänzenden »Gloria« ad modum tubae vertreten: zwei streng imitierende Singstimmen werden umrahmt von den feierlichen, immer eindringlicheren Fanfaren eines Trompetenpaars. Diese Aufnahme ist hervorragend gelungen und geeignet, durch ihre Frische auch ein unvorbereitendes Publikum unmittelbar von der Lebendigkeit gotischen Musizierens zu überzeugen. Ihre Ausführung ist der Kantorei der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik unter Leitung von Pius Kalt zu danken, ebenso wie der stilgerechte Vortrag einzelner Chöre von Heinrich *Fink*, Arnold von *Bruck* (aus Rhaus Geistl. Gesängen von 1544), und Giovanni *Gabrieli*. Für italienische und deutsche Madrigalkunst (*Gesualdo* von Venosa und H. L. *Haßler*) tritt der bekannte Thielsche Madrigalchor ein, für Gipfelwerke der Chormusik (*Palestrina*, *Lassus*, *Schütz*, *Bach*) wurde der Berliner Domchor (Hugo Rüdel) herangezogen. Für Werke der bezeichneten Art hat sich ein moderner Vortragsstil seit langem herausgebildet; daß aber auch solche Aufnahmen nicht als letzte Lösung hingenommen werden dürfen, hat erst jüngst die Musikforschung erwiesen, indem sie auf vergessene Eigenheiten der alten Chorbesetzung und in immer stärkerem Maße auf die instrumentale Durchsetzung auch der sogenannten a-cappella-Kunst schon im 16. Jahrhundert hingewiesen hat.

Einen bemerkenswerten Vorstoß in Neuland bedeuten die Beispiele unbegleiteter Einstimmigkeit: H. J. Mosers durchdachter Vortrag altgriechischer Gesänge und prachtvoller Troubadour- und Minnelieder. Sodann durch den

Gegensatz zur modernen Praxis auch ein unbegleitetes gregorianisches Responsorium, zu dem aber in den anderwärts aufgenommenen Gesängen des Paderborner Domchors und des Dortmunder Konservatoriums schon ein Gegenstück vorhanden war. Prof. Halbig hat eine gewisse Starrheit der Tongebung sicherlich absichtlich bei seinem kleinen Chor beibehalten; sie kommt einem in seiner Einfachheit großartigen uralten dreistimmigen Wallfahrtsgesang sehr zu statten. Eine Lehrplatte im höchsten Sinne ist dann das Beispiel aus einer jüngeren Periode, für die aber bisher keine befriedigende Probe erhältlich war: das »Lamento d'Arianna« von *Monteverdi*, von Maria Peschken zur wohltuend schlichten Begleitung eines durch Cembalo und Violoncell repräsentierten Continuo gesungen. Auch Kammermusik von *Bach* und *Händel* wird durch die Cembalobegleitung in ihrem alten Klang rekonstruiert. Cembalosoli Erwin Bodkys *(W. Byrd, Rameau)* klingen sehr frisch und reihen sich den früher erschienenen, an Wert sehr verschiedenen Cembaloplatten an. Die vom gleichen Pianisten gespielte Clavichordaufnahme überrascht durch eine Klangfülle, die der geistreichen Gavotte aus *Bachs* Französischer Suite G-dur sehr wohl ansteht, während die vorangehende Sarabande etwas trocken oder unlebendig, jedenfalls aber unlyrisch herauskommt. Überaus anregend ist an dieser letzten Platte des Zyklus die Gegenüberstellung der beiden historischen Klaviertypen des 18. Jahrhunderts.

Es erübrigt sich, von den Verwendungsmöglichkeiten der musikgeschichtlichen Schallplatten zu sprechen; daß der Musikhistoriker der Schallplatte als Demonstrationsmittel so nötig bedarf, wie der Kunsthistoriker des Lichtbilds, wird hoffentlich kein bloßes Postulat bleiben. Für die Schule und ihre durch moderne Lehrpläne erweiterte Beschäftigung mit künstlerischen Aufgaben ist die Plattenfolge von Curt Sachs nicht nur im Musikunterricht, sondern auch in der Religionsstunde und Sprachenunterweisung vielfältig verwendbar. Es wäre zu wünschen, daß dem verdienstvollen Unternehmen weiterer Ausbau beschieden wäre. Für jede Epoche, jeden Zweig der Musikgeschichte wäre eine Serie gleichen Umfangs willkommen; die großen Meister, Männer wie Stoltzer, Isaak, Senfl, Sweelinck, Praetorius, Schein, harren ihrer Erweckung auf Schallplatten: einer Erweckung, die nichts für das breite Publikum bedeuten mag, aber der Deutung und Erkenntnis früherer Perioden der Musikgeschichte als immer bereites Hilfsmittel dienen würde. Die Herstellerfirma dieser ersten Serie hat zugleich einen Katalog »Kultur und Schallplatte« (herausgegeben von *Ludwig Koch*, dem Leiter der Kulturabteilung der Carl Lindström A. G.) erscheinen lassen, der erstmals einen Überblick ihrer künstlerisch wertvollen Plattenbestände ermöglicht. Manche Stichprobe der dort angezeigten älteren Musik enttäuscht und erweist sich durch stilistische Verstöße als unbrauchbar; ein Grund mehr für die Notwendigkeit der musikgeschichtlichen Plattenfolge, auf den ja auch Sachs

selbst hingewiesen hat. Aber manch eine Aufnahme ist auch für den musikgeschichtlichen Unterricht hochwillkommen: so die erstaunlichen Platten, auf denen das wundervolle Bachspiel des Lyoner Organisten E. Commette festgehalten ist (g-moll-Fantasie, d-moll-Toccata und Fuge, G-dur-Fugen aus Peters II und IV), Cembalo-Aufnahmen von Alice Ehlers und Anna Linde, eine Sinfonie Johann Christian Bachs, eine kaum jemals in Konzerten erscheinende Bläserserenade Mozarts. Oder man findet Mengelbergs Amsterdamer Orchester und das Roséquartett im Dienste Cherubinis. Eine ausgezeichnete Platte von Cimarosas Ouvertüre des »Matrimonio secreto« lädt geradezu ein, eine Vergleichung mit Mozarts Figaro-Ouvertüre vorzunehmen. Und gewiß wird mancher Musiklehrer es begrüßen, zur Geschichte des Oratoriums den bekannten englischen »Messias«-Aufnahmen ein Beispiel moderner Gestaltung, die vom Straßburger St. Wilhelms-Kirchenchor gesungenen Sätze aus Honneggers »König David« gegenüberstellen zu können. Es wäre erwünscht, wenn auch andere Konzerne nach dem Muster dieses von Felix Günther und Herbert Fleischer bearbeiteten Lindström-Katalogs Verzeichnisse ihrer »Kulturplatten« herstellen ließen.

DIE BALALAIKA

VON

W. VON KWETZINSKY-LILLESTRÖM

Unter den russischen Volksinstrumenten nimmt die Balalaika eine Sonderstellung ein; nicht nur wegen ihres schönen Tons und ihrer Ausdrucksfülle, sondern auch weil sie Entwicklungsmöglichkeiten birgt, deren Reichweite sich heute noch nicht übersehen läßt.

Seit den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hat die Balalaika eine Renaissance erlebt, die noch längst nicht vorüber ist. Deshalb ist es im Augenblick nicht möglich, eine abgeschlossene Geschichte des Instruments zu schreiben. Man muß sich damit begnügen, sich mit ihren bisherigen Schicksalen vertraut zu machen und die weitere Entwicklung abzuwarten. Es sind viele Anzeichen dafür vorhanden, daß der Balalaika dieselbe große Rolle vorbehalten ist, wie sie die alte Fiedel (Vielle, Viola) einst gespielt hat. Die Fiedel ist bekanntlich sozusagen der Stammvater aller unserer jetzigen Streichinstrumente.

Auch die Balalaika zeigt Tendenzen, eine neue Art von Instrumenten einzuführen, eine ganze Gruppe neuer Saiteninstrumente, die, falls die Entwicklung weit genug gedeiht, ein langentbehrtes Zwischenglied zwischen der Hammermechanik und dem Streichbogen darstellen wird. (Der Ausdruck Saiteninstrumente bezeichnet in diesem Artikel die Instrumente, bei denen die Töne durch Zupfen oder Reißen der Saiten hervorgebracht werden.)



MARIA MÜLLER
als Elisabeth



NANNY LARSEN-TODSEN
als Isolde



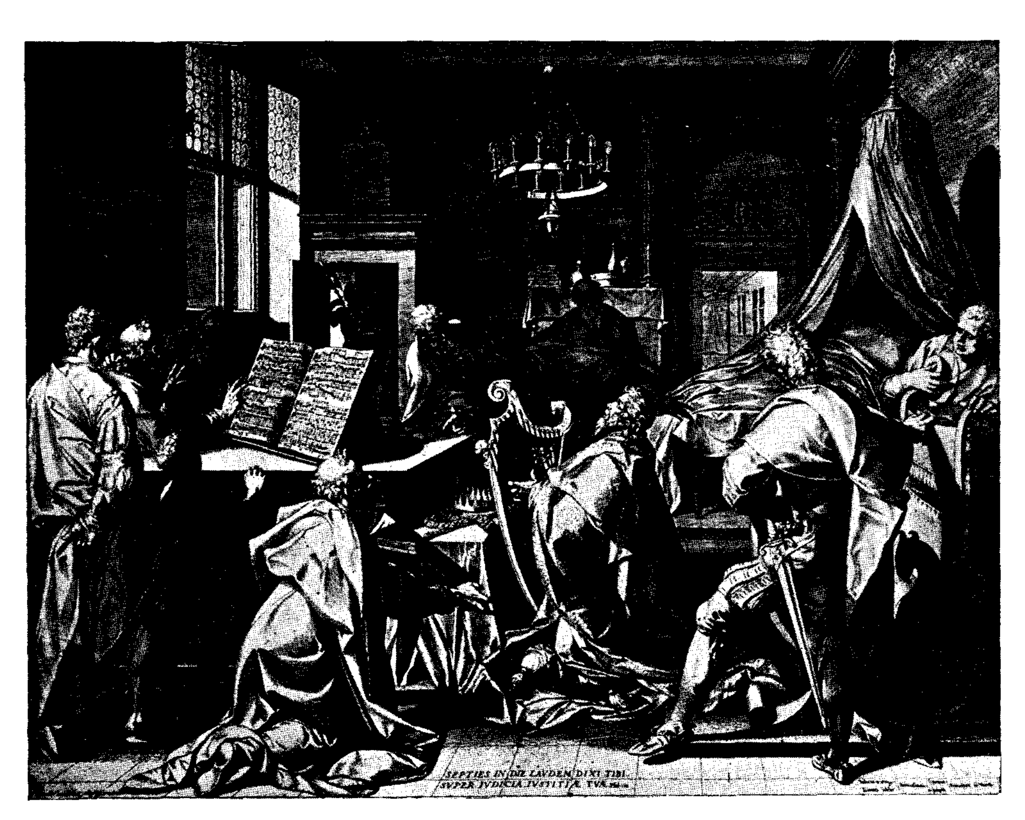
FRIEDRICH SCHORR
als Wotan



LAURITZ MELCHIOR
als Tristan

MARIÄ LOBGESANG

Bezeichnung: M. de Vos figuravit. Joan Sadler auth. sculps. In lucem editum obsessa arctissime Antverpia 1585
Nachstich von C. J. Visscher in Amsterdam. Originalbild von de Vos in der Kirche zu Cannstatt (Württemberg)



DAVIDS ANDACHT

Bezeichnung:	Jodocus a Winge Joannes Sadeler	Bruxellensis	figuravit sculpsit	Francofurti ad Moenum

Nachstich von Corn. Visscher in Berlin (Staatsbibliothek)

Die Harfe, die ihre Geltung im Wandel der Zeiten ungeschwächt bewahrt hat, ist heute das einzige Saiteninstrument innerhalb eines Sinfonieorchesters. Einzelne ältere Meister haben versucht, sowohl die Gitarre als auch die Mandoline im Orchester anzuwenden, jedoch erwiesen sich ihre Bemühungen als vergeblich. Die Gitarre besitzt als Soloinstrument großen Charme, im Orchester zeigt sie sich wegen ihrer geringen Klangkapazität als unbrauchbar. Auch die Mandoline wurde wegen ihrer häßlich-scharfen Klimpertöne zuletzt aus dem Orchester verwiesen.

Das Fehlen geeigneter Saiteninstrumente in unsern Orchestern bedeutet einen großen Mangel, der der Abhilfe wartet. Es ist nicht ausgeschlossen, daß man der Balalaika oder einem Instrument, das aus ihr entstehen kann, eine ehrenvolle Stellung im Sinfonieorchester der Zukunft zuerteilen wird. Sowohl die Balalaika als auch deren nächster Vorfahr, die Domra, haben einen klangvollen, tragenden Ton von edler Beschaffenheit, dessen Klangfarbe von großer Originalität ist, sich aber doch leicht mit jeder Instrumentengruppe innerhalb des Orchesters vereinen läßt. Außerdem besitzen beide einen seltenen Nuancenreichtum, beide lassen sich in jeder Tonstärke anwenden, bringen mit Leichtigkeit Doppelklänge hervor und — das Wichtigste —: sie können einen Ton unbegrenzt lange halten (durch fortgesetztes Tremolieren, welches die eigentliche Spielweise des Instruments ist).

Die Domra ist wahrscheinlich arabischen Ursprungs. Zur Zeit der tatarischen Invasion brachten die Mongolen sie nach Rußland. Wie in den meisten andern europäischen Ländern rekrutierten die Musiker sich im Mittelalter auch in Rußland aus dem wandernden Gauklervolk — den »Skomorochen«. Durch ihre fortwährenden Wanderungen wurden die Gaukler zu eigentümlichen Kulturvermittlern, die die Musik, die Instrumente, Sagen, Gesänge und sogar Bräuche des einen Volkes in das andere trugen. Die Domra wurde irgendwann in der Zeit zwischen dem elften und fünfzehnten Jahrhundert zum Instrument der Gaukler. Ihr Resonanzkasten war fast genau halbkugelförmig, und das lange Griffbrett trug ursprünglich nur zwei Darmsaiten.

Im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, besonders aber in den zwanzig herrenlosen Jahren, die der Dynastienwechsel mit sich brachte, durchlebte Rußland schwere Zeiten. Innere und äußere Feinde verwüsteten es, das Heer der Polen lag dicht vor Moskau, die Schweden brachen von Norden herein, um die Verluste früherer Kriege wettzumachen. Hungersnöte entstanden. Hinzu kamen die religiösen Stürme, die mit großer Gewalt rasten, und die teils eine Folge der unruhigen Zeiten, teils die Nachwehen der mächtigen religiösen Abrechnung in Zentraleuropa waren.

Schon seit langem hatte die Kirche die Entwicklung der weltlichen Musik mit scheelen Blicken verfolgt. Ein besonderer Dorn im Auge war ihr das Volkslied, das wie überall, so auch in Rußland, selbstverständlich stark im Heidentum verwurzelt war. Immerhin wurde die weltliche Musik geduldet,

bis im Jahre 1613 eine religiöse Richtung die Oberhand gewann, die sich durch absolute Intoleranz auszeichnete. Alle Arten von »Schauspielen und Vorstellungen« wurden streng verfolgt, die Skomorochen und die »dem Teufel wohlgefällige Musik« schonungslos in den Bann getan. Man prügelte die Musikanten halb zu Tode und verbrannte ihre »verfluchten tönenden Töpfe« öffentlich.
Das Schicksal der Domra hing an einem Faden. Nur in den abgelegensten Grenzgebieten Rußlands konnte man noch vereinzelten Domraspielern und Instrumentenbauern begegnen, die ihre Tätigkeit heimlich betrieben.
Jedoch ebbte auch diese Sturmflut russischen Puritanismus — wenn dieser Ausdruck erlaubt ist — ab. Aber schon zog eine andere Gefahr herauf, die die Existenz der Domra aufs neue bedrohte.
Die Reformen Peters des Großen galten nämlich nicht nur dem öffentlichen Leben und den Angelegenheiten des Staates, sondern sie befaßten sich auch mit der Modernisierung des Privatlebens, bei der man weder Geld, noch gute Worte, noch im Notfall Strafen sparte. Nicht nur die Schande des Bartscherens, sondern auch die Sünde des Tabakrauchens wurde befohlen, — und alle Russen wurden dazu kommandiert, fortan ihre Musik auf europäischen Instrumenten zu machen oder wenigstens solcher zuzuhören.
Die alten Bojaren hintertrieben zwar so manche der Reformen Zar Peters, aber ihre Söhne und Enkel taten das Gegenteil. Der Glanz des Sonnenkönigs überstrahlte damals ganz Europa, ja sogar Rußland. Eine Nachäfferei übelster Art setzte ein, die sich zur Zeit der Kaiserinnen Elisabeth und Ekaterina bis zur Karikatur steigerte. Wie überall, so sah man auch in Rußland auf alles herab, was heimisch und national war, und behandelte es mit verachtender Gleichgültigkeit. Die Domra war zwar keinen Verfolgungen mehr ausgesetzt, doch war sie trotzdem dem Tode nahe, — und zwar auf Grund mangelnden Interesses. Man überließ sie den breiten Schichten des Volkes, und sie wurde ein Volksinstrument in der traurigsten Bedeutung des Wortes. Die Kunst des Domrabauens wurde nicht mehr als Kunst angesehen, sondern jeder, der Lust dazu hatte, zimmerte sich nach bestem Wissen und Vermögen ein Instrument zusammen. Da der Bau des fast ganz kugelförmigen Resonanzkastens keine leichte Sache war, kam man, um sich die Arbeit zu erleichtern, auf den Gedanken, den untersten Teil der Kugel abzuschneiden. So entstand die charakteristische dreieckige Form der heutigen Balalaika. Man bespannte das Instrument mit drei Saiten, anstatt wie bisher mit zwei, und änderte den Namen Domra in Balalaika ab. (»Bala« ist altslavisch und bedeutet plaudern, scherzen.) Auch die Spielweise änderte sich.
Es wäre ungerecht, wollte man nicht anführen, daß es zu jener Zeit doch immerhin einzelne Menschen gab, deren Bildung etwas tiefer ging als die gewöhnliche Ballkultur. Der Holsteiner Staehlin (XVIII. Jahrhundert) erzählt in seinen Memoiren zum Beispiel von einem jungen Aristokraten, der

das größte Interesse für die russische Volksmusik hegte und damit auch für die Balalaika, fast das einzige Volksinstrument, das es noch gab. Er war selbst ein hervorragender Virtuose, der italienische Arien, Allegros und Prestos glanzvoll auf der Balalaika vorzutragen verstand. Auch sonst fanden sich im Laufe der Zeit immer wieder begeisterte Freunde des Volksinstruments. Es waren immer einzelne, die die Liebe zur Volksmusik und zu den nationalen Instrumenten weitertrugen. Einer der letzten dieser Männer war Rittmeister a. D. Radiwiloff, der in den sechziger Jahren sogar öffentliche Balalaikakonzerte gab.

Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hatte die Balalaika-Domra den dritten und vorläufig letzten großen Ansturm auf ihre Existenz zu bestehen. Da wurde nämlich die deutsche Ziehharmonika in Rußland eingeführt und eroberte sich eine solche Popularität, daß die Balalaika fast dem Vergessen anheimfiel.

Dann aber kam endlich in den achtziger Jahren der Mann, der die Balalaika nicht nur rettete, sondern ihr auch zu Ehre und Ansehen verhalf. Dies war Wassily Wassiljewitsch Andréew, — ermordet 1919. Seine Verdienste gehen in Kürze auf das Folgende hinaus: zuerst verbesserte er die Konstruktion der primitiven Balalaika, ohne ihren charakteristischen Eigenschaften zu schaden, weder was Form, Klang noch Spielweise anbelangt. Dies ließ sich natürlich nicht an einem Tage durchführen, sondern kostete viele Experimente, Zeit und Geld. Er nahm sich auch der Domra an, die er neben der Balalaika beizubehalten beabsichtigte. Er konstruierte Alt-, Baß- und Kontrabaßinstrumente für beide Arten und stellte Orchester zusammen. Hiermit war der erste Teil der Arbeit vollbracht. Jetzt ging es an den nicht weniger schwierigen zweiten Teil der Aufgabe: die Beschaffung von Literatur für dieses Ensemble und die Propaganda, die ihm das nötige Ansehen verschaffen sollte.

Anfangs spielten die wenigen Balalaika-Idealisten ausschließlich nach dem Gehör. Später kam eine Art Ziffern-Notensystem zur Anwendung, und zuletzt benutzte man die gewöhnliche Notenschrift. Andréew, der nicht nur Virtuose, sondern auch ein tüchtiger Theoretiker war, machte sich daran, verschiedene Stücke für das Balalaika-Orchester zu bearbeiten. Mit der Zeit gelang es ihm auch, »ernsthafte« Musiker zu interessieren. Jetzt weist die Balalaikaliteratur eine ansehnliche Reihe originaler Kompositionen auf. (U. a. schrieb A. Glazunoff eine »Russische Rhapsodie«.)

Andréew reiste mit seinem 70 Mann starken Orchester sowohl in Rußland als auch im Ausland umher und wurde geradezu berühmt. Geschäftlich lohnte die Konzerttätigkeit sich jedoch nicht, Andréew hatte mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen, bis ihm um die Jahrhundertwende die seltene Auszeichnung zuteil wurde, zum Kaiserlichen Solisten ernannt zu werden. Mit diesem Titel war eine feste Künstlergage verbunden. Andréew wurde die Leitung der Arbeit zur Förderung der Balalaikamusik übertragen, und die Früchte zeig-

ten sich bald. Im Heere wie auch unter der zivilen Bevölkerung verschafften sein großes Organisationstalent und seine Tatkraft dem Balalaikaorchester eine riesige Ausbreitung.
Ein großes Balalaikaorchester besteht heute aus folgenden Instrumenten:
A. *Domras:* 1. Piccola, 2. Prima, 3. Alt, 4. Tenor, 5. Baß, 6. Kontrabaß.
B. *Balalaikas:* 1. Prima, 2. Sekunda, 3. Alt, 4. Baß, 5. Kontrabaß.
Manchmal werden auch andere russische Volksinstrumente hinzugefügt: die zitherartige »Gusli«, die flötenähnliche »Swirelj«, das Rohrblattinstrument »Schalaika« und eine Art Tambourin.
Die Domra und die Balalaika hält man, abgesehen von den großen Baß- und Kontrabaßinstrumenten, die auf einem Bein stehen, auf dem Schoß, ungefähr wie eine Gitarre. Die Domragruppe wird in Quarten gestimmt und hat drei verschiedene Töne, für jede Saite einen. Zählt man von der niedrigsten losen Saite der Kontrabaß-Domra ab, so ergibt sich bis zur höchsten Saite des Piccoloinstruments ein Gruppenumfang von A' bis a''. Wie bei der Mandoline bringt man den Ton mit Hilfe eines Mediators hervor. Er ist also tremolierend, aber von einer ganz anderen Art als der Mandolinenton. Bei der Balalaika I, II und beim Alt werden die beiden niedrigsten Saiten unison und die dritte auf eine Quart gestimmt. Die Spielweise kann verschieden sein. Entweder setzt man alle drei Saiten mit dem Zeigefinger der rechten Hand, die man im Handgelenk schnell auf und ab schwingt, in Bewegung, oder man führt den Daumen mit einer kurzen reißenden Bewegung über sie hinweg, wie dies etwa beim Daumen-Pizzicato auf einem Cello geschieht. Die Baß- und Kontrabaßbalalaika werden wie die Domra in Quarten gestimmt. Hier bringt man den Ton mit einem Ledermediator hervor; der Ton tremoliert nicht, sondern wird nur einmal auf einer der Saiten angeschlagen. Der Umfang der Balalaikagruppe ist von E' bis a'.
Die Saiten sind verschiedener Art; je nachdem, in welcher Tonlage sie angewandt werden, bestehen sie aus Darm, aus glatten oder gesponnenem Metall.
Am Konservatorium in Moskau ist in letzter Zeit eine Abteilung für Volksmusik eröffnet worden. Der Vorsteher, Professor Ljubimoff, hat eine vierte Saite auf der Domra eingeführt und die Balalaika aus dem Orchester ausgeschlossen. Er meint, daß das Instrument in dieser Veränderung und in dieser Anwendung seiner ursprünglichen Form und seinem ursprünglichen Gebrauch am nächsten kommt. Die meisten Fachleute sind jedoch anderer Ansicht, — und mit Recht: erstens weil die vierte Saite Professor Ljubimoffs eigenem Argument widerspricht; zweitens, weil man die historische Tatsache, daß sich eine Balalaikaart gebildet hat, deren Klang sowohl eigenartig als auch schön ist, nicht verleugnen kann. Die Nichtachtung dieser Tatsache ist gleichbedeutend damit, der Domra jede Entwicklung — auch für die Zukunft — abzusprechen.

Im übrigen ist es für uns Außenstehende schwer zu beurteilen, wie die Sache der Balalaika im heutigen Rußland steht. Kunst erfordert freie Entfaltungsmöglichkeiten freier Individuen, daher ist der bolschewistische Staat ein schlechter Nährboden für sie. W. W. Andréew ist ermordet, und weil er ein Anführer war, haben wir dies erfahren. Aber wie viele seiner Mitstreiter mögen aus ihrer Arbeit herausgerissen worden und als Opfer der Launen roter Beamten gefallen sein?

Man tut vorläufig am besten daran, seine Hoffnung auf die Ensembles zu setzen, die außerhalb der Grenzen Rußlands wirken. Die beiden größten Emigrantenorchester findet man in Helsingfors und in London. Das erstere besteht aus 50 Mann unter der Leitung des bekannten Gobert. Es feiert in diesem Jahre sein 25jähriges Bestehen. Das letztere zählt 40 Mitglieder und steht unter der künstlerischen Leitung des Balalaikavirtuosen Kiriloff.

Etwas ganz Eigentümliches ist jedoch das »Norwegische Balalaikaorchester« in Oslo. Es zählt 25 Mann, die — vom Dirigenten abgesehen — ausnahmslos Norweger sind. Der Dirigent, N. S. Arsenjeff (Schumoff) leitet das Orchester nicht nur, sondern er hat jedem seiner Musiker die Kunst des Balalaikaspiels erst beigebracht.

Der Fall des »Norwegischen Balalaikaorchesters« ist schon deshalb ein drastisches Beispiel für die großen Möglichkeiten, die die Balalaika birgt, weil er beweist, daß nicht nur Russen Freude und Interesse an diesem Instrument haben können.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Siegfried Wagner ist den Aufregungen und Anstrengungen bei der Vorbereitung zu den Festspielen in Bayreuth erlegen. Sein Herz hielt der siebzehnstündigen Tagesarbeit nicht Stand. Eine hinzugetretene Lungenentzündung beschleunigte die Auflösung. (Die genaue Darstellung des Krankheitsverlaufs gibt Dr. H. Koerber in einer vom Verwaltungsausschuß der Festspiele verbreiteten Mitteilung.) Sein *letztes Lichtbild* und der letzte eigenhändige *Anschlag an die Probetafel* im Festspielhaus finden sich unter den Beilagen. Dazwischen eine 25 Jahre zurückliegende Liebhaberaufnahme, die den Verewigten als *Dirigenten im Festspielhaus* darstellt. Von seiner Inszenierung des *Tannhäuser* geben das Bacchanal und der Wartburgsaal ein allzu schwaches Bild. Wer 1930 die Aufführung nicht miterlebt hat, gewinnt keine Vorstellung von Siegfried Wagners großartiger Bewegungsregie. Aus der großen Zahl der Mitwirkenden wählen wir diejenigen vier Künstler, deren Leistungen höchste Bewunderung erregten: *Maria Müller* als Elisabeth, *Nanny Larsen-Todsen* als Isolde, *Friedrich Schorr* als Wotan und *Lauritz Melchior* als Tristan.

Die beiden letzten Blätter sind den bei Kistner & Siegel in Leipzig erschienenen »*Niederländischen Bildmotetten*«, die auf Seite 930/31 gewürdigt werden, entnommen: »Mariä Lobgesang« und »Davids Andacht«. Der hohe Kunstwert dieser Graphiken, deren die beiden Hefte der Motetten zehn enthalten, ihre kompositionellen Reize und die vollendete Führung der Nadel sind jedem geschulten Auge eingängig.

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

OPER

BASEL: Der Mozartzyklus des Stadttheaters wurde durch eine von Gottfried *Becker* bewundernswert biegsam geleitete Aufführung des Singspiels »Die Entführung aus dem Serail« überaus glücklich begonnen. Elisabeth *Schumann* und Julius *Patzak*, sowie der spielerisch und gesanglich hervorragende Alfred *Waas*, dessen Osmin kaum zu überbieten sein dürfte, waren die Träger des überaus großen Erfolges. »Figaros Hochzeit« unter Felix *Weingartner*, der »Don Giovanni« in italienischer Sprache mit Georges *Baklanoff*, Salvatore *Salvati* und Fernando *Autori*, einem erstklassigen Leporello, dann »Cosi fan tutte« und endlich »Die Zauberflöte« mit Emanuel *List* als Sarastro schlossen sich würdig an, wobei die von Weingartner besorgte szenische Einrichtung besonders interessierte.

Gebhard Reiner

BERN: Die zweite Hälfte der Saison brachte als größere Werke den Rosenkavalier, Aida, Parsifal und die Meistersinger, deren erste Aufführung Walter Herbert auswendig dirigierte, als Novitäten »Maschinist Hopkins« und die »Dreigroschenoper«. *Brands* Arbeiteroper wurde von Dr. Claus-Dietrich Koch als Regisseur und Albert Nef als Musikwart trefflich vorbereitet. Die brutalen Interjektionen der führenden Gestalten fanden in Bachria Nuri (Nell) und Jean Ernest (Hopkins) ganz ausgezeichnete Interpreten. *Weills* modernisierte Ausgrabung wurde von Hans Kaufmann, der für die übernächste Spielzeit seine Demission gegeben hat, stimmungsvoll inszeniert und von Hermann Henze musikalisch sicher betreut. Für beide Werke hat Ekkehard Kohlund die Bühnenbilder geschaffen. Für 1930/31 ist eine Neuaufführung des ganzen Wagnerschen Rings ins Auge gefaßt.

Julius Mai

BRÜNN: Die Oper brachte als Uraufführung »Die Nachtigall« nach Andersens gleichnamigem Märchen von V. Almar und K. G. Zwerenz, Musik von *Leo Kraus* in würdiger Form heraus. Das liebenswürdige Werk mit seiner einschmeichelnden Melodik und blühenden Harmonik fand in Friedl Böhm, Grete Kerbler und Karl Mikorey vollendete Vertreter der Hauptpartien und sicherte dem anwesenden Komponisten einen ehrlichen Erfolg. Hingegen errang das hier ebenfalls uraufgeführte »Liebesnest« von *Eduard Chiari* infolge des unmöglichen Buches und der farblosen Musik nur einen Achtungserfolg. Beiden Werken war Kapellmeister Rudolf Moralt ein selbstsicherer und befeuernder Führer.
Das tschechoslowakische Theater brachte *Leo Janaceks* hinterlassene Oper »Aus einem Totenhaus« zur beachtenswerten Uraufführung. Janacek hat sich mit sicherer Hand nach dem Roman Dostojewskijs ein wirksames Buch gezimmert, das er mit seinen, diesmal nicht so spärlichen und kurzatmigen, Melodien überschüttet. Das Werk bedeutet in mancher Hinsicht eine Umkehrung nach der weitaus musikalischeren Frühperiode des Meisters, und nur ganz vereinzelt tauchen Stellen auf, die an Janaceks letzte, radikal-moderne Schreibweise erinnern. Die Musteraufführung inszenierte Direktor Zitek, der das Menschenmöglichste aufbot, um das schwerverständliche Werk leicht faßbar zu machen. Den musikalischen Teil betreute Janaceks Schüler Bretislav Bakala mit pietätvollen Händen.

Franz Beck

DUISBURG: Die Oper hatte monatelanges Studium auf die Wiedergabe von *Kreneks* »Leben des Orest« verwendet. Intendant Schmitt führte Regie und sicherte den Bildern in mannigfaltig gestuften Räumen (Johannes Schröder) höchsten Schaureiz. Gipfelleistung wurde die leidenschaftliche Durchglutung der Totenfeier. Paul Drachs Orchesterleitung hatte Sorge getragen, daß die großen atonalen Strecken der Partitur nirgends das Ohr verletzten; denn Hellhörigkeit dämpfte Grelles und begünstigte somit den reibungslosen Ablauf des Singens, dem eine beneidenswerte Fülle ausgiebigster und kultiviertester Stimmen in den schwierigen solistischen und chorischen Aufgaben (R. Hillenbrand) verläßlich und hingebend diente. Als weitere Neuheit nahm man *Weinbergers* »Schwanda« dankbar entgegen, deren szenische Einrichtung Schum besorgt hatte. Sie kehrte das volksbunte Element in schwungvoller Rhythmisierung lebendig heraus. Der Höllenakt war im Offenbachschen Stil originell aufgezogen. *Wilhelm Grümmer* hatte die dankbar geschriebene Partitur durchsichtig gefeilt und musikantisch beflügelt. Die Titelrolle war Karl Buschmann zugefallen. Er zeichnete den Dudelsackpfeifer liebenswert, während Alexander Gillmann den menschenfreundlichen Räuber Babinsky charakteristisch zu geben verstand.

Max Voigt

LEMBERG: Zu Beginn der verflossenen Theatersaison trat eine Katastrophe ein, die die Schließung der Theater für ca. zwei Wochen nach sich zog. Die bisherigen Pächter konnten ihren materiellen Verpflichtungen nicht nachkommen und mußten infolgedessen schon im Oktober die Leitung der Theater niederlegen. An ihre Stelle trat der frühere Direktor Ludwig Czarnowski, dem die Stadtvertretung die Theater für die Dauer von zehn Monaten verpachtete. Dieser Interimszustand wirkte natürlich deprimierend; insbesondere war die Oper zu einer beinahe gänzlichen Untätigkeit verurteilt. Es gelangte nur die von den früheren Direktoren vorbereitete Neueinstudierung von *Moniuszkos* Oper »Die Gräfin«, wie auch »Der Zigeunerbaron« und »Die schöne Galatea«, beides in Opernbesetzung, zur Aufführung. Moniuszkos Oper, deren ganz undramatisches Libretto die melodienreiche und gut erfundene Musik totschlägt, konnte auch diesmal zu keinem längeren Dasein erweckt werden und verschwand trotz der guten Leistungen der Darsteller sehr schnell. Einen großen Erfolg erzielte hingegen der »Zigeunerbaron«, dessen Libretto von dem bekannten hiesigen Schriftsteller *W. Raort* neu bearbeitet wurde. Auch die dritte »Novität« der Saison, die »Schöne Galatea« mit Frau Aniela *Szleminska* in der Titelrolle, fand großen Anklang. Sonst füllten die nicht überaus zahlreichen Opernvorstellungen mehr oder weniger gelungene Gastspiele aus. Wir hörten die allbekannte Carmen *Maria Labia*, den ausgezeichneten Bariton *Vittorio Weinberg*, den Tenor *Norberto Ardelli*, sowie die polnischen Künstler *Eva Bandrowska*, *W. Kaczmar*, *Z. Dolnicki*, *M. Holynski*, *Ada Sari* u. a. Von den einheimischen Künstlern, die heuer hier wirkten, wären zu nennen: die beiden Kapellmeister *J. Lehrer* und *Z. Gorzynski*, die mit einer herrlichen Stimme begabte Sopranistin Frau *Fr. Plat*, die Koloratursängerin *A. Szleminska*, sowie die Herren *F. Bedlewicz*, *E. Plonski* u. a.

Die sich ewig wiederholenden Direktionskrisen haben jedoch die Stadtväter endlich eines besseren belehrt, und so geschah es (heuer wohl seit einer langen Reihe von Jahren wieder zum erstenmal), daß schon im Frühjahr ein Konkurs für die Verpachtung der drei städtischen Theater für die Dauer von drei Jahren veröffentlicht und die Entscheidung schon im Monat Juni gefällt wurde. Man sprach die Theater — gegen alles Erwarten — nicht dem bisherigen Direktor Czarnowski, sondern zwei anderen, in Lemberg bisher unbekannten Bewerbern zu. Herr *Stanislaw Czapelski* war bisher Leiter der Oper in Posen und sein Kompagnon *H. Ludwig Zaleski* ist als hervorragender Sänger und Künstler bekannt. Als Oberregisseur für das Schauspiel und teilweise auch die Oper wurde eine markante Persönlichkeit, der Dramaturg *Leo Schiller*, gewonnen. Die neuen Direktoren stürzten sich gleich in die Arbeit, reorganisierten gründlich das ganze Ensemble, engagierten eine große Anzahl neuer Kräfte und veröffentlichten das Programm für die ersten Monate der kommenden Saison. Es sollen also zur Aufführung gelangen: zwei Opern des polnischen Komponisten Adam Wieniawski »Megae« und »Der Befreite«, Verdis »Falstaff«, Tschaikowskijs »Mazeppa«, »Thais« von Massenet und »Parsifal«. *Alfred Plohn*

LÜBECK: In der Oper, deren geringe Aktivität wiederholt beklagt wurde, kam es immerhin zu einigen bemerkenswert guten Erstaufführungen von *Janaceks* »Jenufa«, *Weinbergers* »Schwanda« (mit dem begabten Baritonisten Walter Harlan in der Titelrolle) und *Alban Bergs* »Wozzeck«, in dem unser nun nach Braunschweig gehender Heldenbariton Karl *Schmidt* eine hervorragende Leistung als Wozzeck bot. Einstudiert und dirigiert wurde die Oper Bergs von Karl Mannstädts Nachfolger, dem ersten Kapellmeister des Braunschweiger Landestheaters *Ludwig Leschetitzky*, der mit der musikalischen Leitung der Oper künftig auch die der Sinfoniekonzerte übernehmen wird. *Fritz Jung*

MAINZ: Nach fünfjähriger Tätigkeit wird *Paul Breisach* Mainz verlassen, um künftig an der Berliner städtischen Oper an erster Stelle zu wirken. Während seiner hiesigen Tätigkeit bewährte er sich als künstlerisch hochstehender Dirigent, der das übernommene Erbe sorgfältig gehütet und ausgebaut hat. Alle Opern, die unter seiner Leitung zur Aufführung gelangten, trugen den Stempel des Höchsterreichbaren.

Unter den zahlreichen Werken des Spielplans der letzten Hälfte der Spielzeit verdient die Neuinszenierung von Beethovens Fidelio besonders erwähnt zu werden. Fidelio gehörte zu Breisachs hervorragendsten Interpretationen. Mit ihm begann er 1925 seine hiesige Tätigkeit. Charlotte *Massenburg* bot einen Fidelio voll tiefster Verinnerlichung. *Schürmanns* Florestan eine Leistung von eindring-

licher, stimmlicher Wucht. Meyerbeers »Prophet« feierte eine Wiederauferstehung. Die Titelrolle führte Schürmann mit besonderer Note durch. Die »russische Oper aus Paris« bescheerte uns Mussorgkijs Boris Godunoff. Mit der Größe der Reklame ging die Aufführung nicht Hand in Hand. Die Tenornot scheint im Ausland nicht geringer zu sein als bei uns. Jedenfalls hat das städtische Orchester gezeigt, daß es dem Dirigenten Agreneff in einer Weise zu folgen vermochte, die des Orchesters künstlerischer Befähigung ein glänzendes Zeugnis ausstellte. Auch Webers Oberon erschien nach Jahren wieder auf dem Spielplan. Breisach ließ das Werk klingend und singend erstehen. Schürmann (Hüon) und Charlotte Massenburg (Rezia) führten ihre exponierten Aufgaben mit Bravour durch. Lohengrin kam in ganz neuer Ausstattung heraus und fand verschiedene Wiederholungen. Der lyrische Tenor *Stadelmaier* vom Darmstädter Landestheater wartete mit einer Serie musikalischer Fehler auf, wofür die gute Höhenlage etwas entschädigte. Johanna *Busch* war eine achtbare Elsa. Die dramatischen Szenen gelangen ihr besser als die lyrischen. Kammersänger Theo *Strack*-Karlsruhe ließ in der gleichen Oper die adelige Noblesse des Gralsritters etwas vermissen, auch trat die gesangliche Leistung keineswegs hervor. In »Traviata« verabschiedete sich der lyrische Tenor *Hoefflin*. Um auch der Melodien-Oper gerecht zu werden, holte man Boieldieus Weiße Dame und Thomas' Mignon hervor, die durch *Berthold* mit frischem Zug geleitet wurden. Zwischendurch ließ sich Weills »Zar photographieren« und Weinbergers Schwanda vernehmen. Anläßlich der Einweihung des prachtvollen Cornelius-Denkmals (von Hugo Lederer-Berlin) ließ der »Barbier von Bagdad« seinen Humor schießen. Wagner ist eigentlich jetzt ein Stiefkind der Mainzer Bühne. Man hat in den letzten Jahren weder Parsifal noch den Ring herausgebracht. Holländer und Tannhäuser waren die alleinigen Repräsentanten des Wagnerschen Genius. Man hat hier allgemein die Empfindung, daß die kommende Zeit für unsere Mainzer Oper keinen Aufstieg mehr bedeuten wird.

Ludwig Fischer

KONZERT

AUGSBURG: Im Anschluß an die kirchlichen Festtagungen zur 400-Jahr-Feier der *Confessio Augustana* fand in der Barfüßerkirche ein *Orgelkonzert* des amerikanischen Organisten *Edward Rechlin*-Ohio statt. Rechlin, der deutscher Abstammung ist, drängte es, »durch seine Kunst Vermittler zwischen dem Pulsschlag zweier Nationen« sein zu dürfen. Er spielte, zwar nicht aus der strengen Auffassung beispielsweise eines Albert Schweitzer, sondern aus einer dramatischen Sinngebung seines ebenso leidenschaftlichen wie kultivierten Temperamentes Philipp Emanuel Bachs c-moll-Fuge mit der vorausgehenden Fantasie und Johann Sebastian Bachs a-moll-Werk, dessen aufreißend kalttoniges und schreckhaftes Präludium sich in die grandiose Klangarchitektur der Fuge erlösend fortsetzt. Zwischen diesen Kolossalwerken ließ Rechlin einen Choral von Joh. Ludwig Krebs zu mystischer Feierlichkeit und eine Arie von Georg Walther zu lieblich-fröhlichem Leben erklingen. Eine Bereicherung erfuhr die Vortragsfolge mit den Kantaten »Mein gläubiges Herze« und »Dir, Dir Jehova will ich singen«, die *Pauline Jack*-Frankfurt mit klangschöner Stimme und vortraglicher Intelligenz zu Gehör brachte.

Ludwig Unterholzner

BONN: Die drei in der Obhut des Städtischen Generalmusikdirektors F. Max *Anton* liegenden Konzertserien boten wieder Wertvolles und Anregendes. Nicht nur die Vergangenheit, auch das zeitgenössische Schaffen kam zur Geltung. *Kurt Thomas*' Chorkantate »Jerusalem, du hochgebaute Stadt« fand eine sehr angeregte Zuhörerschaft, die den zahlreichen Schönheiten der Partitur mit Interesse und Dankbarkeit folgte. Nicht so desselben Komponisten Serenade für kleines Orchester, auch nicht Adolf Buschs Kammerkonzert op. 43, für das sich Paul *Grümmers Kammerorchester* einsetzte, da beide Werke ein merkliches Versagen der Erfindungskraft offenbar werden ließen. Ebenso bemühte sich Gaspar *Cassado* vergeblich, dem schon 50 Jahre alten Cellokonzert von E. Lalo Überzeugungskraft einzuflößen. Dagegen verstand Paul *Hindemith* mit seiner zwingenden Musikalität und der virtuosen Handhabung seines Instruments seinem eigenen Konzert für Viola d'amore einen durchschlagenden Erfolg zu erspielen, nicht aber dem in a-moll von Vivaldi, dessen Kern und Wesensart sich dieser motorischen Art der Wiedergabe entziehen. Zu ganz außerordentlicher Wirkung brachte Georg *Kulenkampff* das Pfitznersche Violinkonzert, desgleichen Alexander *Schmuller* das von Prokofieff, op. 19, und die Solo-

sonate in A von Reger, wie auch das *Dresdner Streichquartett* Debussys op. 10 und das *Zilcher-Trio* ein neues Werk seines Primarius, op. 56 e-moll. Weniger Glück hatte das *Wiener Streichquartett* mit Bartoks Nr. III. Neu für Bonn war auch eine Sinfonie (Ouvertüre) Friedrichs des Großen und eine Symphonie concertante von Haydn, mit denen Hans *Wedig*, der außerdem in Vertretung des seit Januar erkrankten Generalmusikdirektors die Matthäus-Passion und den Cornelius'schen »Barbier« mit dem *Städtischen Gesangverein* zu erfolgreicher Aufführung brachte, gut abschnitt. Viel Beachtung fand *Rezniceks* rassige »Tanzsymphonie«, die Gustav *Classens*, ebenfalls an Stelle F. Max Antons, temperamentvoll herausbrachte. — Neben den Städtischen Konzerten hat sich der *Bachverein* unter Willy *Poschadel* zu einem achtunggebietenden Faktor herausgebildet. Aus seinen drei Konzerten haftet die Johannes-Passion. Ferner sind das Auftreten Josef *Pembaurs* und ein sehr inhaltsreicher Regerabend als hervorstechendste Momente in der Erinnerung. — Auch der beiden *Bruckner*-Abende (2., 5., 6. und 9. Sinfonie) des Städtischen Kapellmeisters Heinrich *Sauer* sei anerkennend gedacht, sowie einer weit über dem Durchschnitt stehenden Aufführung von Beethovens Neunter durch *Hans Weisbach* und eines eindrucksvollen Konzertes der *Leipziger Thomaner*, die unter Meister *Straube* die Bonner Konzertsaison verheißungsvoll eröffneten. *Th. Lohmer*

BRÜNN: Die Glanzpunkte unseres Musiklebens bilden nach wie vor die philharmonischen Konzerte. Das erste Konzert leitete *Heinrich Laber*, der uns Beethovens »Siebente« in formvollendeter Schönheit vorführte und der auch Rudi Stephans »Musik für Orchester« sowie das Cellokonzert von Dvorak (Solist V. Palotai) meisterhaft herausbrachte. *Robert Heger* erschien als Interpret seiner prachtvollen 2. Symphonie und führte das schwierige Werk mit unseren tüchtigen Philharmonikern brillant auf. Sonst brachte Heger die Iphigenie-Ouvertüre von Gluck und die Haydn-Variationen von Brahms fein abgetönt zur Aufführung. Mahlers 1. Sinfonie erklang im dritten Konzert, dessen Leitung *Walter Stöver* inne hatte. Als Neuheit hörten wir *Mussorgskijs* »Nacht auf dem kahlen Berge«, die unter Stövers umsichtiger Führung meisterhaft erklang. Am selben Abend holte sich unser Landsmann A. Walter mit der einwandfreien Wiedergabe eines Lisztkonzertes die ersten Lorbeeren. Für das vierte Konzert hatte man *Oswald Kabasta* verpflichtet, der uns *Riedingers* »Lyrische Suite« als Novität zu Gehör brachte. Mit dem Rachmaninoff-Klavierkonzert erspielte sich Florence Stage großen Beifall. Den Ausklang des Abends bildete Bruckners 3. Symphonie, deren prachtvolle Wiedergabe Kabasta und dem Orchester wohlverdiente Ehren einbrachte. Die tschechoslowakischen Konzerte leiteten heuer O. Nedbal, F. Schalk, A. Zemlinsky und K. B. Jirak. Zum Schluß wollen wir noch die äußerst würdige Aufführung von Bachs Mathäus-Passion durch den Männer-Gesang-Verein unter Otto *Hawrans* zielbewußter Führung nennen. *Franz Beck*

CASTROP-RAUXEL: Unter Musikdirektor Spindlers Leitung wurden zwei kurze Orchestergesänge, »Der Tod von Ypern« und »Der Einsiedler« des hier noch unbekannten *H. Altmann* (Berlin) uraufgeführt. Sie sind beide schlicht volkstümlich empfundene, liebenswürdige Musik, deren Hauptstärke in der ökonomisch sehr wirkungsvoll aufgebauten Orchestrierung liegt. Urgesundes Gefühl und klares musikalisches Denken offenbarte »Der Tod von Ypern« mit seinen nicht alltäglichen Endmodulationen. Tiefer empfunden erschien uns der »Einsiedler«. Als wesentlich gehaltvoller sind »Traumsommernacht« und »Hyperion« von *Richard Wetz* zu werten. In beiden Werken zeigt sich uns der Meister als ein abgrundtiefer Bekenner zur Romantik. Seine breit ausladende, weit augesponnene, stellenweise an Bruckner gemahnende Thematik, unbeschwert von begrifflichen Gedanken und äußeren Geschehnissen, ist deren unmißverständliche Sprache. Sie imponiert nicht nur durch den hohen Ernst und die Fülle ihrer technischen Formung, sondern vor allem durch die große Anschaulichkeit und Treffsicherheit ihrer Gedanken. In der klangseligen, impressionistischen »Traumsommernacht« bestrickt er durch die liebliche Schilderung traumverlorener Stimmungsgehalte. Im »Hyperion« überzeugt die große Steigerung zum hymnisch anmutenden Loblied der Seele, die alles versteht und verzeiht. *Dietrich Haardt*

DARMSTADT: Der Musikverein brachte ein neues Werk von *Wilhelm Petersen*, eine lateinische Messe, zur Uraufführung. Petersen hat sich letzthin verschiedentlich der Chormusik zugewandt, die in seinen

früheren Orchesterwerken schon zu Tage getretenen ethischen Tendenzen noch schärfer präzisierend. Der Komposition des alten Messetextes naht er sich vom Boden einer tiefen, persönlichen Religiosität aus, die tragischen Elemente der Christustragödie zu gefühlsmäßigem, aber stets musikalischem, nie nur illustrativ gestaltetem Ausdruck bringend. Indem so die alte Form mit subjektivem Inhalt gefüllt wird (bezeichnend dafür die eindringliche Vertonung des Miserere nobis) und dadurch eine etwas pessimistische und ernste Färbung erhält, gestaltet sich das Werk zu einem Dokument modernen Empfindens, geboren aus den äußeren und inneren Nöten unserer Zeit. Auch stilistisch hat sich Petersen, der durch die Atonalität hindurchgegangen ist, zu einer Reife und Selbständigkeit durchgerungen, die es berechtigt erscheinen läßt, ihn den geistig am sichersten fundierten Persönlichkeiten der heutigen Komponistengeneration zuzurechnen. Die Aufführung, die von Generalmusikdirektor Böhm umsichtig und hingebungsvoll geleitet wurde, stand auf achtbarer Höhe mit einem gut sich einfügenden Solistenensemble, wobei die Alt-, Tenor- und Baßpartien von den Landestheatermitgliedern Liebel, Grahl und Herrmann, und die Sopranpartie von der sich sehr empfehlend einführenden Darmstädter Oratoriensängerin Frau Horn-Stoll bestritten wurden. Das wertvolle Werk hinterließ einen nachhaltigen Eindruck und brachte dem Komponisten reiche und herzliche Beifallskundgebungen. *Hermann Kaiser*

DORTMUND: Das musikalische Hauptereignis der letzten Zeit war die hier seit 20 Jahren nicht mehr gehörte (!) Aufführung der Bachschen »*Hohen Messe*«. Unter *Wilhelm Siebens* lapidarer Leitung hielten sich neben bedeutenden Solisten Chor und Orchester sehr tüchtig. Der Erfolg war außergewöhnlich. In den letzten *Sinfoniekonzerten* unter gleicher intensiver Leitung hatten *Hans Ungers* sehr gekonnte Suite »*Jahreszeiten*« und *H. H. Wetzlers* farbenreiche Tondichtung »*Assisi*« als Neuheiten, *Walter Gieseking* und *Wilhelm Kempff* als Pianisten großen, sehr berechtigten Erfolg. Nicht ganz das gleiche, trotz vieler Vorzüge, kann von dem Baritonisten *Umberto Urbano* gelten. An Kammermusik wäre mit Spitzenleistungen das *Havemann-* und *Peter-Quartett* zu nennen. *Theo Schäfer*

FRANKFURT a. M.: Vom letzten *Opernhauskonzert* unter H. W. *Steinberg* ist als einer der wichtigsten Konzertveranstaltungen der Spielzeit zu melden. Ein überaus originelles Programm: zwei Rekonstruktionen älterer Werke aus neuem Geit umschließen ein neues Werk, das alten Geist zu zitieren sich anschickt. Am Anfang *Schönbergs* jüngste Bachbearbeitung: die erstaunliche Instrumentation der großen Es-dur-Fuge und ihres Präludiums. Nichts falscher, als der Schönbergischen Uminterpretation stilhistorisch nachzufragen. Daß die Bachsche Orgel kein Xylophon- und Glockenspiel-Register kennt, daß überhaupt keine Orgel den Farbenreichtum des aufgebotenen Orchesters je erreicht, daß also der »Stil« des Bachschen Werkes, so wie es zur Ursprungszeit erschien, nicht erhalten ist, weiß Schönbergs Partitur selbstverständlich so genau wie jene Kritiker, die ihn heute mit dem Abhub eines Historismus bedienen, der selbst im offiziellen Betrieb der Geisteswissenschaften ausgespielt hat. Ihm ist es vielmehr darum zu tun, die Dynamik des Werkes radikal freizulegen, die darin angelegt, nur im Orgelklang noch gefangen ist. So wird denn nicht die Imitation des Orgelklanges erstrebt, die nicht materialgerecht wäre — er hätte dann das Werk lieber der richtigen Orgel lassen sollen. Sondern es wird völlig orchestral umgedacht, die Statik des Orgeltones durch die bewegte Lineatur des Orchesters gebrochen, die Farbflächen, auf der Orgel stets zu primitiv gegenüber dem Reichtum der musikalischen Konstruktion, in Mischklänge, in die feinsten Valeurs aufgeteilt. Dabei das Bewundernswerte: daß kein romantisch diffuses Tutti zutage kommt, sondern bei aller Differenziertheit der koloristischen Teilung die Farbe allemal allein eben aus der Konstruktion der Musik herausgehört ist. Wer das Orchester des heutigen Schönberg kennt, weiß, wie tief die instrumentale Konstruktion mit seinem aktuellen Komponieren und damit den Problemen der gegenwärtigen Verfahrungsweise zusammenhängt. — Danach spielte *Hindemith*, diesmal wieder in ganz großer Form, sein Bratschenkonzert aus op. 36. Das ist, wie die meisten seiner Bratschenwerke, ein ausgezeichnetes Stück; mag die durchlaufende Bewegung des ersten Satzes nicht allzu kostspielig, die Variante des Militärmarsches ein lustiger Schnörkel bloß sein: es ist souverän komponiert und hat im Trüben des langsamen Satzes wie in der schnöden Lustigkeit den Ton des besten Hindemith. Er hat die Gebärde des Pfeifens, des für sich Pfeifens, der pfeifenden Bläser, auch des Auf die Welt Pfeifens

in die Musik gebracht — das Schönste an seiner Sachlichkeit ist eine impassibilité, in der mehr die Trauer über die Unerreichbarkeit der Gehalte steckt, als daß sie frisch-fröhlich vergessen wären: heute wie je könnte Hindemith Außerordentliches bedeuten, bliebe er dieser Intention eingedenk. — Zum Schluß die Es-dur-Sinfonie von *Schumann* mit den Retuschen *Mahlers*, die die echt sinfonische, in den Ecksätzen großartig gespannte Musik erstmals dem dürftig ausinstrumentierten Klavierklang entreißen und realisieren als eine Konzeption, deren Formsinn über die Krise der romantischen Ausdrucksmusik hinweg sich behauptet. Die Interpretation Steinbergs erheischt, trotz ungünstiger akustischer Verhältnisse die vollste Anerkennung.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GENF: Nach Abschluß der offiziellen Konzertsaison durch Ansermet und das »Orchestre Romand« wurden die herrlichen *Berliner Philharmoniker* von zweitausend Zuhörern begeistert gefeiert, wobei freilich manche bedauerten, daß *Furtwängler*, der willkürlichste aller großen Werkdeuter, noch immer nicht den Mut eines Toscanini aufbringt, mit dem stereotypen Gastspielprogramm, Mozart—Beethoven—Wagner, zu brechen. Vorbildlich das Programm des *Basler Kammerorchesters* von *Paul Sacher:* manche der vorklassischen Werke und die beiden schwungvoll wiedergegebenen modernen Kompositionen — Hindemiths »Acht Stücke« (Nr. 4, op. 44, III) und die »Rumänischen Volkstänze« von Bartok-Willner waren Erstaufführungen. — Genfer Musiker bewiesen neuerdings, daß wir nicht nur auf Gäste angewiesen sind. *Blanche Honegger*, eine begabte Geigerin aus der Schule von Adolf Busch, und *Johnny Aubert*, unser bester Pianist, spielten Sonaten von Bach, Mozart und Beethoven; *Eugène Berthoud* und *Marcel Millioud* bevorzugten moderne Werke der Violin- und Klavierliteratur. Altes und Neues verbanden *Franz Walter*, Cello, und *Gabrielle Dupont*, Klavier, zwei ehemalige Schüler des Konservatoriums, die auch in Paris konzertierten, während die dortige »Ecole normale de musique« ihre jüngsten Laureaten nach Genf sandte. — Mit seinem »Ätherwelleninstrument« hat Maurice Martenot in *Roger Vuataz* einen berufenen Jünger gefunden, der nicht nur bei Bearbeitungen stehenbleibt, sondern wirklich »neue«, dem Instrument entsprechende Stücke schreibt.
Dem Werk J. S. Bachs widmete *William Montillet* ein Orgelkonzert, während *Henri Gagnebin* sämtliche Orgelkompositionen César *Francks* zur Aufführung brachte. *Otto Barblan* und dem »Kleinen Chor« verdanken wir eine Wiedergabe der Matthäuspassion von Schütz im dichtbesetzten Münster. Dagegen bestätigte sich wieder einmal der Ausspruch Debussys, Berlioz habe nie Glück gehabt, bei der Aufführung von »Fausts Verdammung«, obschon *Ansermet* mit einem großen Apparat und der Bariton *Charles Panzéra* alles versuchten, das in vielen Teilen verstaubte Chorwerk der Vergessenheit zu entreißen. *Willy Tappolet*

KÖNIGSBERG: Wie es für den kommenden Winter geplant ist, so hatte Hermann *Scherchen* auch im vergangenen seine Programme vorwiegend auf klassische Musik eingestimmt. Das könnte gerade bei seiner Einstellung Staunen erregen, wenn man nicht eben wüßte, daß Beethoven, Schumann, Brahms und Bruckner in ihrem sinfonischen Gesamtwerk dargestellt werden sollen. Wir hörten in der letzten Zeit u. a. Bruckners »Fünfte« und die selten aufgeführte »Sechste«, die »Zweite« von Brahms und die von Scherchen besonders hinreißend gespielte d-moll-Sinfonie von Schumann. Von neueren Werken nennen wir nochmals Ferdinand *Redlichs* schöne »*Toccata*« und vor allem das von Stefan *Frenkel* virtuos gespielte Violinkonzert von *Hindemith* (op. 36, Nr. 3). Mahlers »Lied von der Erde« und Beethovens »Neunte« kamen in den letzten Konzerten.
Das von Leopold *Premyslav* neu gegründete Streichquartett hat sich mit seinen Abenden im Opernhaus vortrefflich eingeführt. Neben klassischen Werken hörte man neuere Dinge von Hindemith und *Toch* (Duo für Cello und Violine). Unser altes »Königsberger Streichquartett« mit August *Hevers* an der Spitze, besteht weiter fort. Wir haben also zwei Kammermusikvereinigungen, obwohl man leider sagen muß, daß Interesse und Verständnis für diese feinsten Dinge der Literatur im Abnehmen zu sein scheinen.

Otto Besch

LONDON: Wir leben noch immer unter dem Stern der Orchester-Konkurrenz. Über die Wiener berichtete ich schon; ihnen folgten Mengelberg und sein Orchester; nächstens treten auf: Toscanini und Pierné; ersterer an der Spitze des New Yorker Metropolitan, letzterer als Dirigent des Orchestre Colonne aus Paris. Die drei Konzerte Mengelbergs

hinterließen merkwürdig wenig Eindruck. Die Albert Hall war zwei Drittel leer. Dem Publikum wird zuviel und zu wenig zugemutet. Zuviel: für soviele (und teuere) Orchesterkonzerte ist es nicht zahlreich genug; zu wenig: indem man von ihm verlangt, Konzerte zu besuchen, ohne das Programm vorher zu kennen, und indem man ihm schließlich solche vorlegt, die nur aus altbekannten Paradenummern bestehen. — Nicht die Musik selber, die Attraktion des Dirigenten allein soll genügen. Etwa wie man sich eine Koloraturarie von irgend einer Primadonna anhört. Schade, denn das wundervolle Amsterdamer Orchester hätte ein besseres Los verdient. Die hohe Vollkommenheit des Gesamtkörpers erschwert das Hervorheben einzelner Gruppen: immerhin möge die Wucht der Celli und der Bässe, der wundervolle Ton der Holzbläser, namentlich der Soloflöte, besonders erwähnt werden. Die komplizierte und in sich widerspruchsvolle Dirigierkunst Mengelbergs ist bekannt. Neben höchsten Kunstleistungen sonderbar anmutende Effekthascherei; neben einer herrlich vertieften Wiedergabe des langsamen Satzes der »Eroica« ein eigentümlich verschlepptes Scherzo und ein durch willkürliche und sentimentale Ritardandi und Rubati fast verzerrter erster Satz. Daß diese Art der Auffassung in Tschaikowskijs »Pathétique« Orgien feierte und berechtigte Lorbeeren erntete, ist nicht zu verwundern. Noch schlechter besucht war ein Nachmittagskonzert unseres ausgezeichneten *Eugene Goossens*, der leider meist in Amerika weilt, trotzdem sein feinnerviges und feinfühliges Dirigieren unseren Orchestern sehr not täte. Er brachte als Novität die in den Staaten bereits bekannte und erfolgreiche zweite Sinfonie von Arnold Bax, dessen geräuschvolle Erfolge in Amerika mir nicht ganz begreiflich sind. Es ist ein groß angelegtes, aber etwas grüblerisches und düsteres Werk, das keineswegs auf den äußeren Effekt angelegt ist, vielmehr einem vertieften und verinnerlichtem Gedankengang entspricht. Wie meist bei Bax, verbinden kürzere Motive die drei Sätze, indem sie den breiter ausgesponnenen Themen als Matrize dienen. Sind letztere jenen der dritten Sinfonie auch nicht ganz ebenbürtig, so ist das orchestrale Gewand auch in diesem Werk von ungewöhnlicher Pracht und Fülle; Orgel und Klavier werden hinzugezogen und verhelfen im zweiten und dritten Satz zu einem auf einem tiefen Orgelpunkt aufgebauten Klimax, dessen zweimalige Wiederkehr mir vom ästhetischen Standpunkt aus allerdings etwas problematischer scheint. Immerhin wieder einmal ein Werk dieses bedeutenden Tonkünstlers, das es verdient, weit über die Grenzen englisch sprechender Länder bekannt zu werden.

Die Reihe ausländischer Orchester- und Dirigentenbesuche erreichte ihr Ende mit dem New Yorker Symphony Orchestra unter *Toscanini* und dem Orchestre Colonne unter *Pierné*. Von ersterem kann man nur sagen, daß eine erhabenere Kundgebung meisterhaft einfacher und natürlicher Dirigierkunst, unterstützt von einem bis ins feinste Detail geschulten Orchester, wohl nie in London stattgefunden hat. Um aus der Fülle der Programme nur einiges herauszugreifen, brauche ich nur der klassischen Ruhe, gepaart mit intensivster Dramatik einer Eroica oder der klargezeichneten Linien einer D-dur-Sinfonie von Haydn oder endlich der bis zur Orgie gesteigerten Venusbergmusik zu erwähnen, aber nie erklangen so farbreich Elgars Enigma-Variationen, nie so fein abgetönt Debussys »La Mer«, rhythmisch so exakt die Brahmschen Haydn-Variationen, so mächtig in Ton und Aufbau Bachs Orgel-Passacaglia und Fuge in der meisterhaften Bearbeitung Respighis. Da gab es keine Übertreibungen, keine Stilwidrigkeiten; und konnte man, wie in den Brahmsschen Variationen, wohl einmal über ein gar zu schnelles Tempo den Kopf schütteln, so geschah dies nur ausnahmsweise und machte dem Erstaunen über das vortreffliche Gelingen Platz.

So uneingeschränkt kann das Lob über die Leistungen Piernés nicht klingen. Trotz der geringeren Vollkommenheit konnte man sich an der Spontanität der Ausführung, an der zuweilen etwas harten Brillianz dieses Orchesters erfreuen. Das Programm enthielt nur französische Musik und hätte in der Wahl glücklicher ausfallen können. Eine neue Suite »Escales« von Ibert und Piernés eigene »Fantaisie Basque« erwiesen sich als gewandte und das Orchester geschickt benutzende Stücke, denen aber kaum weitere Bedeutung zukommt.

Unter den kleineren Konzerten möchte ich besonders einen klassischen Cello- und Clavicimbel-Abend von Antoni Sala und Violet Gordon Woodhouse erwähnen wegen der reinen Freude, die das Zusammenklingen der Instrumente in dieser alten Musik verursachte. Nur in der c-moll- Sonate von Bach schien

das Gleichgewicht zugunsten des Cellos verrückt — mag das teilweise an dem etwas trockenen Spiel der Cembalistin gelegen haben, so ist eher anzunehmen, daß die Kombination der Berechnung des Tonklang und Gleichgewicht sehr fein empfindenden Johann Sebastian nicht mehr entsprach, denn die Sonaten sind für Gamba und Cembalo geschrieben, also für eine ganz andere Tonfarbenmischung. — Ein nur eigenen Kompositionen gewidmeter Abend von Friedrich-Carl Grimm mutete etwas dilettantisch an. Der junge Mann hat manches gelernt, aber noch ist seine Musik zu unreif und zu unselbständig, um das Publikum einer verwöhnten Großstadt seiner unzulänglich zum Ausdruck gebrachten Empfindungen teilhaftig zu machen. *L. Dunton-Green*

LÜBECK: Die künstlerische Bilanz des letzten Winters ergibt einen weiteren Rückgang des einst blühenden und bemerkenswert aktiven Lübecker Musiklebens. Wirtschaftliche Sorgen und die Ungeklärtheit der Dirigentenfrage zwangen den *Verein der Musikfreunde* zur Herabsetzung der Zahl seiner Sinfoniekonzerte auf fünf und zum Gastdirigentensystem. Den stärksten Eindruck hinterließ hier *Hausegger* mit einer herrlichen Wiedergabe von Bruckners Dritter; mit der Autorität seiner Persönlichkeit bereitete er dem von *Jani Szanto* und *Dorothea Selbschopp* gespielten Konzert für zwei Violinen und Orchester des jungen Münchener Komponisten *Karl Marx* eine freundliche Aufnahme, während *Abendroth* — nach Mozart und Schumann — sich für *Karl Hermann Pillneys* Divertimento für Klavier und Orchester (mit dem Komponisten am Flügel) erfolgreich einsetzte. Unter den jüngeren Gastdirigenten erwies sich *Meyer-Giesow* (Oberhausen) als die stärkste Begabung; auch *Paul Kletzki*, der als Neuheit die wenig belangvolle Serenade von *Kurt Thomas* mitbrachte, und *Walter Stöver* (Bad Pyrmont) schnitten gut ab. Ergänzt wurden diese Konzerte durch einen Abend des *Kölner Kammerorchesters* und des Krefelder *Peter-Quartetts*, dem man eine ausgezeichnete Wiedergabe von Debussys Streichquartett zu danken hatte. Ein Konzert des Berliner Domchors und ein an künstlerischen Erlebnissen reicher Liederabend der großen Liedgestalterin *Lula Mysz-Gmeiner* haften noch in der Erinnerung. Im Lehrer-Gesangverein verabschiedete sich *Karl Mannstädt*, der nach zehnjähriger Tätigkeit nun Lübeck verläßt, mit einer eindrucksvollen Wiedergabe von Händels »Israel in Ägypten«. *Fritz Jung*

MANNHEIM: Der neue Generalmusikdirektor für Oper und Konzert, *Josef Rosenstock*, erhielt Gelegenheit, sich jetzt schon in einem der Akademiekonzerte als Leiter der III. Gustav Mahlerschen Sinfonie dem kritischen Publikum unserer verschiedenen Musikgemeinden vorzustellen. Seine Dirigentenleistung entfaltete in diesem stilistisch nicht gar leicht zu bezwingenden Werk ihre Hauptvorzüge in einer intellektuell scharf herausgearbeiteten Wiedergabe, der man vielleicht nur noch größere musikantische Wärme gewünscht haben mochte. Aber es schien ein Musiker am Pult zu stehen, der die rhythmischen und die dynamischen Gebote eines sinfonischen Werkes mit fester Hand zu fördern vermag. *Wilhelm Furtwängler* war mit seinen Berliner Philharmonikern da und erinnerte in feinst ausgeführter Weise an Mendelssohns Italienische Sinfonie, deren dünnes A-dur er mit seiner eigenen Wärme erfüllte. Ein Hindemith, op. 38, zeigte den großen Kapellmeister auch mit den Erfordernissen dieser Modernität eng vertraut. An virtuosem Schmiß fehlte es da wahrlich nicht. Ein Beethoven-Abend, mit dem die Akademiekonzerte abschlossen, zeigte Furtwängler auf der ragenden Höhe seiner Interpretationskunst, die sechste und siebente Sinfonie mündeten in dityrambischen Jubelhymnen, die vom Kunstwerk herab in die Seelen der Hörer stiegen. Als ein dem großen Vorbild verwandtes Dirigententalent zeigte sich *Eugen Jochum* im Philharmonischen Verein als Interpret der dritten Brahmsschen Sinfonie. Mit dem Nationaltheaterorchester brachte er eine so feurig durchströmte Wiedergabe des bei aller melodischen Fülle doch seine Ecken und Kanten offenbarenden sinfonischen Eigengewächses zutage, daß die Hörer den verheißungsvollen Künstler am liebsten gar nicht weglassen wollten. (Er geht im Herbst als Generalmusikdirektor nach Duisburg.)
Eine wichtige Mission in unserem Musikleben erfüllt der Organist an der Christuskirche *Arno Landmann*, der als Orgelvirtuose sowohl der modernen Produktion wie der hohen Klassizität seine künstlerisch ausgefeilten Huldigungen darbringt. Aber nicht nur an der Orgel, für die Landmann auch kompositorisch in ernstester Weise tätig ist, erfüllt er seine künstlerisch hochstehende Werbe-

arbeit, auch als Dirigent des noch jungen Bachchors erwirbt er sich wesentliche Verdienste um dieses. Bachs Kantate von der Genügsamkeit, die in stilistischer Reinkultur zum Erklingen kam, ließ in Frau *Hela Wette* eine dunkeltimbrierte klangsatte Altistin und in *Maria Gröppler-Weingart* eine warmgetönte empfindungsvolle Sopranistin hören.

Wilhelm Bopp

MARBURG: Die Reichschulungswoche, die vom Verein der blinden Akademiker Deutschlands und dem Blindenverein zur Förderung berufstätiger blinder Musiklehrer mit Unterstützung des Reichsarbeitsministeriums und des Preußischen Ministeriums für Volkswohlfahrt in *Marburg* stattfand, war dank der intensiven Vorbereitungen durch die blinden Herren Dr. C. *Strehl* und Schulmusiklehrer Emil *Freund* aus allen Teilen des Reiches gut besucht. Gerade die derzeitige Generation der blinden Musiklehrer, die von der Ungunst der wirtschaftlichen Situation besonders betroffen ist, ist zu gemeinschaftlicher Arbeit und grundsätzlicher Stellungnahme eigenster Ideen gezwungen. So war die Schulungswoche notwendige geistige Orientierung für alle Beteiligten. Mittelpunkt der Tagung war das Musikerziehungsproblem. Georg *Schünemann* erörterte in einem wundervoll disponierten und sachlichen Vortrag die einzelnen Fragenkomplexe des Arbeits- und Erlebnisunterrichts, der experimentellen und verstehenden Musikerziehung. Liebe zum Beruf ist oberstes Gesetz und qualifizierteste Arbeit notwendiger denn je. Schünemann betonte die Pflege der Gemeinschaftlichkeit des Humanitätsgedankens als Boden zum Ausbau persönlichster Methoden. Rhythmus, Ausdruck und Klang sind notwendige Grundlagen mit dem Ziele einer sittlichen Lebensformulierung. Studienrätin Cily *Geis* knüpfte an diesen Vortrag an und gab mit einigen Schülern Proben einer lebendigen und eigenprofilierten Methode. Während Hermann *Stephani* einen historischen Ablauf von Melodie und Harmonie bis zur Gegenwart in konzentrierter Durchformung der einzelnen Situationen gab, kamen in weiteren Referaten die blinden Musiklehrer zu Wort, die Themen aus ihrer Praxis näher charakterisierten. Schulmusiklehrer *E. Freund* behandelte in seinem prägnanten Vortrag die Punktschriftliteratur für den Klavierunterricht. Hier wurden wertvolle Fingerzeige aus dem Literaturbereich in Blindenschrift gegeben, die bis zur Moderne herangebildet ist. Franz *Löffler* gab in charakteristischer Darstellung ein Bild von der Punktschriftliteratur musiktheoretischer und wissenschaftlicher Werke. Rudolf *Bilke* begründete und erklärte seine Erfahrungen im Gesangsunterricht, insonderheit aus seiner Tätigkeit als Fachberater der Schlesischen Blindenanstalt in Breslau. Ernst *Brüggemann* sprach vom künstlerischen Violinunterricht. Ein Tagungskonzert brachte einige Uraufführungen, von denen die g-moll-Sonate für Klavier und Violine des erblindeten Hubert Pfeiffer, dessen E-dur-Messe vor einiger Zeit mit großem Erfolg aus der Taufe gehoben wurde, besonders aufhorchen ließ. Das Werk, viersätzig, hat einen gleichgeformten idealen Grundgedanken: trotz Kenntnis der modernen Zeitströmungen nicht der Atonalität nachzujagen, sondern auf dem Boden schöpferischer Gesinnung jeden Satz thematisch durchzuführen. Weiterhin hörte man zum erstenmal ein Larghetto aus der Sonate op. 5 für Violine mit Klavier von Ernst Brüggemann und ein Menuett für Violine und Klavier von Otto Heinermann, beides Werke von thematischer Zugkraft, mit romantischem Einschlage. Solistisch traten Brüggemann (Violine), A. Stoeckel (Gesang) und der Pianist Emil Freund mit zwei Regerstücken besonders hervor.

Kurt Varges

MÜLHEIM (Ruhr): Auch hier begegnete man *Bruckner*, den Hoeßlin durch seine Siebente lebendig werden ließ. *Schnabels* Verdienst war die untadelige Auslegung des Zweiten Klavierkonzerts von Brahms. *Abendroth* setzte Bruckners Achte vor und leuchtete vor allem ihre grandios gefügten Klippen mit Präzisionsarbeit ab. In weichere Gefilde leitete Kulenkampff mit der Ziselierung des Violinkonzerts von Mendelssohn. *Eugen Jochum*, der Beethovens Zweite meisterte und sich mit Johann Christian Bachs B-dur-Sinfonie einer schmiegsam angelegten, kurzweiligen Arbeit älteren Datums erinnerte, stellte auch eine moderne Komposition zur Debatte, die *Hindemith* durch die virtuose Wiedergabe seines ironisch gesehenen Bratschenkonzertes zum Besten gab. Die klangsinnliche, modern-eingängliche Sprache des a-moll-Doppelkonzertes von *Marx* für zwei Violinen brachten Grevesmühl und Köhler reizvoll nahe. Regers Hillervariationen, bis ins Detail übersichtlich gefeilt, zeigten Jochum als Dirigenten erneut in großer Form. *Schmeidel* lenkte die Aufmerk-

samkeit auf Dvoraks fast verschollenes Stabat mater. Die städtische Chorvereinigung diente der musikantischen Arbeit, die leidenschaftlichen und sanften Ausdruck bindet, mit elastischer Tongebung. *Bruno Walter* jubelte man zu, der mit Werken von Mozart, R. Strauß und Mahler seinen Lieblingen huldigte. Das letzte Sinfoniekonzert bestritt Schmeidel mit Haydns Paukenschlag-Sinfonie und Beethovens Vierter. Die instrumentale Auslegung aller erwähnten Werke durch das aus Duisburg erschienene Orchester stand im Zeichen stilsicherer Auffassung. Auch *Sekles'* »Dybuk« und *Brahms'* Motette »Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz« (Städtische Chorvereinigung) erstanden als Qualitätsleistungen. Dem letzten Sinfonieabend ging ein hochwertiges Kammerkonzert voraus, das Paul und Detlev Grümmer, Josef Oehm und Günther Ramin in klassischen Aufgaben solistisch beschäftigte. Nicht vergessen seien bedeutsame Abende, die das Grevesmühl-Quartett und Dresdener Streichquartett, sowie die Meisterorganisten Hans Bachem, Arno Landmann und Fritz Heitmann vermittelten. *Max Voigt*

MÜNSTER: Von Chorwerken erlebte *Händels* gewaltiger »Jephta« eine vortrefflich durchgearbeitete und daher sehr eindrucksstarke Aufführung. Als eine Ausgrabung wertvollster Art erwies sich *Hasses* Passionsoratorium »Die Pilger«, das allen Chorvereinigungen dringend zur Aufführung empfohlen werden kann. Mit der schönen Wiedergabe dieses bedeutenden Werkes, sowie mit der Erstaufführung von *Lechthalers* groß aufgebautem und echte Religiosität verratendem »Stabat mater« hat sich *Alpenburg* ein besonderes Verdienst erworben. Von Sinfonien erfuhren Brahms' zweite und Mahlers vierte eine äußerst gelungene Wiedergabe. Eine liebenswürdige Serenade von Kurt Thomas, sowie die Rossiniana-Suite von Respighi verdienen noch Erwähnung, ebenso die geistig hervorragende Gestaltung des Beethovenkonzerts durch den Meistergeiger H. Marteau. — Aus den Programmen der städtischen Konzerte seien die Tageszeiten von Strauß unter Werner Göhre, die glänzend klingende Sinfonietta Ebels und Grabners kleine Abendmusik erwähnt, unter den Solisten ragten hervor Lotte Hellwig in Dvoraks Violinkonzert und Meta Hagedorn in Beethovens c-moll- und Rimskij-Korssakoffs Klavierkonzert. — Den Ausklang und Höhepunkt des Konzertjahres bildete *das erste westfälische Brucknerfest*, eine Veranstaltung des westfälischen Brucknerbundes, der seine Gründung der Initiative Alpenburgs und des Kammermusikers Schaeffler verdankt. An der Spitze unseres städtischen Orchesters gelang Alpenburg eine von Verinnerlichung, wie von Schwung getragene Wiedergabe der 9. Sinfonie. Auch die f-moll-Messe und das Te Deum erfuhren eine weihevolle Wiedergabe. Der wohlgemeinte Versuch des Bundes, durch die Veranstaltung eines großen Männerchorkonzertes, zu dem vier Chöre unter ihren eigenen Dirigenten herangezogen waren, für Bruckners Männerchöre, Gelegenheitswerke von unterschiedlichem Wert, die breitere Masse zu interessieren, mißglückte insofern, als der erwartete Zustrom hinter den Erwartungen zurückblieb. Eingeleitet wurde das Fest durch einen Vortrag des Brucknerforschers Prof. Moißl, außerdem hatte sich Privatdozent Dr. Fellerer um eine sehr interessante Brucknerausstellung verdient gemacht.

Erich Hammacher

PARIS: Der Mai, diesmal weniger als sonst Höhepunkt der Saison, brachte seitens des orchestre symphonique das Fragment eines lyrischen Dramas von *H. Martelli*, dessen Stoff aus dem alten Rolandlied gewonnen ist. Man hörte die Sängerin Ritter-Ciampi, ein Honeggersches Cellokonzert und ein neapolitanisches Violinkonzert von Rieti. Im »Concert Straram«, wo sich *Eugène Bigot* zu einem hervorragenden Dirigenten entwickelt hat, brachte man eine Sinfonie von André Messager von 1876 erneut zum Erklingen. — *Toscanini* errang mit seinem New Yorker Orchester einen mehr von der Neugier als der Bewunderung getragenen Erfolg. Die Bewunderung nahmen die Berliner Philharmoniker unter *Furtwängler* für sich in Anspruch. Schließlich war noch der Wiener Männergesangverein siegreich; das Programm wies nur Hergebrachtes auf, aber es kam zu einer wahrhaft imponierenden Wiedergabe. Hervorzuheben ist noch ein Händel-Mozart-Konzert im Théatre Pigalle; hier entzückte vor allem die Haffner-Serenade unter Leitung von *Franz Schalk*. Derselbe Künstler dirigierte im gleichen Hause auch die Zauberflöte und die Fledermaus. Nach dem »Guide musicale« zählte die Saison 1929/30 im ganzen 1517 Konzerte (gegen 1543 in der vorvorigen Spielzeit). Die Gesangskonzerte sanken von 161 auf 116, die Klaviervorträge von 261 auf 223; dagegen stiegen die Tanzveranstaltungen von 28 auf 38. An Or-

chesterdarbietungen wurden einschließlich derjenigen mit Chorwerken 537, an Kammermusiksoireen 260 gezählt.

J. G. Prod'homme

POTSDAM: Während des ganzen Monats Juli hielt *Leonid Kreutzer* täglich im Barbarini-Palast einen Fortbildungskursus für Pianisten ab, der von Teilnehmern aus Deutschland, wie auch aus dem Ausland, Schweden, Norwegen, Dänemark, Finnland, Polen, Lettland, Rumänien, Amerika usw., zahlreich besucht war. Vertreter der Presse waren wiederholt zu den Unterrichtsstunden geladen, und bei diesen Besuchen konnten sich die musikalischen Fachleute davon überzeugen, welche außerordentlich anregende pädagogische und künstlerische Arbeit geleistet wurde. Die Hauptwerke der gesamten Klavierliteratur wurden behandelt. Die fortgeschrittensten Teilnehmer bereiteten für jede Sitzung ein Werk vor, das sie vorspielten. Daran schloß sich eine eingehende Kritik und Diskussion, bei der durch Prof. Kreutzer in fesselndster und klarster Weise die verschiedenartigsten technischen, ästhetischen, stilistischen Probleme bis ins einzelne erläutert wurden. In der Aufmerksamkeit, dem Eifer der Teilnehmer konnte man erkennen, wieviel Wertvolles, Neues und praktisch Nützliches den strebsamen jüngeren Lehrern hier kollektiv in überaus eindringlicher Formulierung dargeboten wurde. *H. L.*

TURIN: Oskar Fried hat mit schönem Erfolg die IX. Sinfonie von Beethoven dirigiert; Panizza uns das Sommerkonzert (»Concerto dell' estade«) von Pizzetti kennen lernen lassen, ein von liebevoller Intimität erfülltes Werk. Hermann Scherchen hat eine Arbeit des Turiners Leone Sinigaglia aufgeführt; seine Komposition nennt sich »Lamento« und ist mit der seinem Autor eigenen typischen Klarheit geschrieben. Defauw hat als Neuheit eine nicht sehr interessante Suite seines Landsmannes Leken gebracht und Calusio dirigierte das neue »Interludio epico« von Lodovico Rocca. Sodann ließ sich F. Ghione mit den »Feste romane« von Respighi hören. Ferner möchte ich an den Holländer Van Raalte erinnern, der bis jetzt noch nicht in Italien dirigiert hatte und einen sehr anerkennenswerten Eindruck mit der ersten Sinfonie von Brahms erzielte. Außerdem gedenke ich der Italiener Casella, der sein Jugendpoem »Italia« dirigierte, und Alceo Toni. Letzterer machte uns mit seinem frischen »Tema con variazioni« bekannt, dessen Wirkung ausgezeichnet war. Sodann sei ein Poem von Montemezzi erwähnt, das ich aber nicht als eins der besten Werke des Autors des »Amore dei tre re« ansehe. In einem Konzert mit Busch wurden wir mit Georg Dohrn bekannt, einem Dirigenten und Musiker von starker Qualität. Er wurde vom Publikum und von der Turiner Kritik mit großer Sympathie aufgenommen und war bewunderungswert in der Interpretation von »Tod und Verklärung«.

Lodovico Rocca

WEIMAR: Die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle unter *Praetorius* segeln im bequemen Wellenschlag der klassisch-romantischen Windrichtung weiter. Der Leipziger Violoncellist *Hans Münch-Holland* entpuppt sich als würdigster Nachfolger Klengels. Graeners prächtig gearbeitete »Comedietta« machte nicht viel Aufsehens. Und *Eduard Lassens* D-dur-Sinfonie, die man zum Gedächtnis des um Weimar verdienten Musikers auszugraben sich bemüßigt fühlte, wirkte mit ihrem Gartenlaubenstil peinlich. Auch Bachs »Johannespassion« erzielte unter Praetorius keine tiefgehende Wirkung. *Alfred Thiele* bemühte sich ehrlich und erfolgreich um Schütz' Matthäuspassion. *Felicitas Reich*, ein geborenes Klaviertalent, bestätigte in einem eigenen Abend die vorher gewonnenen günstigen Eindrücke. Das *Reitzquartett* zeigte in einem Beethovenabend erstklassige Ensemblefähigkeiten. *Walter Rein*, der jetzt nach Kassel geht, war der Staatlichen Musikschule und dem Lehrergesangverein ein berufener Chorerzieher. Die Regergesellschaft gedachte in einer Gedächtnisfeier des Regerschen Todestages. Das herrliche *Genzel-Quartett* (Leipzig), die prächtige *Tilde Wagus* und ihr vortrefflicher Begleiter *Hans-Ludwig Huebner* waren die vorbildlichen Interpreten. Der feinsinnige Klavierpoet *Walter Niemann* spielte in einer Hausmusik der vorwärtsstrebenden *Maria Schultz-Bisch* eigene Kompositionen. Und *Otto Bartning* nahm von seinem Direktoramt an der Staatlichen Bauhochschule Abschied mit einem Klavierabend von Frau *Frieda Kwast-Hodapp*. In der »Gesellschaft der Musikfreunde« enttäuschte *Fritz Krauß* (München) als Liedersänger. Das wohlgelungene Konzert des *Männergesangvereins* Weimar unter *Hermann Saal* bot ein geschlossenes Programm mit modernen Werken von Rein, Knöchel und Lendvai. *Otto Reuter*

WEINHEIM a. d. B.: Das Konzert des *Cäcilienvereins* stand auch diesmal wiederum im Zeichen des zeitgenössischen Schaffens. *Joseph Haas* kam mit seiner letzten, eigenartigen Neuschöpfung »Lieder der Sehnsucht«, antiken Gesängen für Solo, Chor und Klavier, zu Gehör. Dieses Werk, das gregorianische Melodien verwendet, die mit einer fast durchweg linearen Begleitung komponiert sind, schuf eine tief religiöse Stimmung. Die »Kanonischen Motetten« packten durch ihre überzeugende und kompositionstechnisch überlegene Haltung. *Karl Marx*, der mit »Zwei Gesängen« für Chor nach Gedichten von R. M. Rilke, op. 11, vertreten war, erzielte durch seine schöne und durchsichtige Chormusik reichen Erfolg. Feine Stimmungsbildchen schuf *Hugo Herrmann* mit seiner uraufgeführten »Nippon-Suite« für Chor, op. 72, nach Gedichten altjapanischer Dichter. Den Schluß bildeten zwei Frauenchöre mit Klavier, op. 31, und zwei Madrigale, op. 27, für gemischten Chor von *Hans Gal*, die an die Ausführenden große Anforderungen stellen, vom Publikum mit Beifall aufgenommen wurden. Gesungen wurde mit einer Klangfrische und Sicherheit, die größte Bewunderung abnötigte. Musikdirektor *Meißenberg*, der mit seinem Cäcilienverein seit Jahren für die »Neue Musik« eintritt, erzielte einen großen künstlerischen Erfolg. *A. Meyer-Orth*

WÜRZBURG: Die Gründung des *Staatskonservatoriums* vor 125 Jahren als private Anstalt durch den späteren Universitätsprofessor Dr. *Fröhlich* gab Anlaß zu einer würdigen Feier. Neben dem verstorbenen Direktor Dr. *Kliebert* hat der jetzige Leiter *Hermann Zilcher* durch zielbewußte Arbeit in den Konzerten vor allem die Orchesterschule gefördert. Das Schülerorchester, dem Männer wie *Strauß*, *Pfitzner*, *Muck*, Siegfried *Wagner* ihre Anerkennung ausgesprochen haben, bekräftigte seinen Ruf in einem Konzert ohne Mitwirkung der Lehrer unter Zilchers Stabführung mit den Vorspielen zu »Oberon«, »Benvenuto Cellini« und den »Meistersingern«. Eine Morgenfeier mit Ansprache des Direktors und der Aufführung von Werken

früherer Vorstände durch die Anstaltslehrer hatte mehr akademischen Charakter.
Das Andenken an den 700. Todestag *Walthers von der Vogelweide* — sehr wahrscheinlich im Lusamgärtlein des Neumünsters begraben — ist von der Stadt erfreulicherweise auch durch die Mitwirkung der Sängerschaft gepflegt worden. Eine Serenade der bürgerlichen und Arbeitersänger am Denkmal des Dichters wurde zu einer schönen gemeinsamen Huldigung an den Meister. In Konzerten der Würzburger Liedertafel und des Würzburger Sängervereins und vor allem in dem Festkonzert des Mittelmaingaus der fränkischen Sängerschaft wurde Herrn Walthers gedacht. Einer feinsinnigen Bearbeitung seines Kreuzfahrerliedes nach den Münsterer Fragmenten durch Carl Schadewitz sei Erwähnung getan. Dieser, wie I. M. Lochner und I. B. Zeller machten sich als Dirigenten bei den Veranstaltungen sehr verdient.
Das 9. *Mozartfest* leitete eine Nachtmusik im wundersamen Hofgarten ein. Die Uraufführung von *Paul Graeners* melodiösem Stück »Die Flöte von Sanssouci«, einem Kammermusikwerk in Suitenform, war der stimmungsvolle Beginn. Ein Festspiel von Oskar Klöffel mit einer flüssigen Orchester- und Chormusik von Zilcher und einem prächtigen darüber schwebenden Gesang von Margret *Zilcher-Kiesekamp* beendete den Abend. Zwei Kammermusiken, in denen sowohl das Bläserquintett des Staatskonservatoriums, das Schiering-Quartett und das Zilcher-Trio sowie Johannes Hobohm als Cembalist glänzten, bekamen durch Lubka Kolessa und Adolf Busch ihr eigenes Gesicht. Erstere spielte in idealer Ausgeglichenheit mit Hermann Zilcher auf zwei Klavieren eine Mozartsonate. Letzterer erschütterte durch die Größe seines Spiels in der Bach-Partita mit der berühmten Chaconne. Der künstlerische Gesamteindruck der Mozartwoche, unterstützt durch die prachtvolle Harmonie des Kaisersaales in der Residenz, war bedeutend. *Edwin Huber*

* K R I T I K *

BÜCHER

CHINESISCHE MUSIK. Herausgegeben von *Richard Wilhelm.* Verlag: China-Institut, Frankfurt a. Main.

Es ist besonderer Anlaß, auf die schöne Publikation nach dem Tode des Herausgebers hinzuweisen, der als Sinologe wie als leidenschaftlich und ernst teilnehmender Musikhörer gleich wenigen legitimiert war, eine Arbeit in Angriff zu nehmen, von deren Gegenstand uns nichts vertraut ist; dessen Bild, soweit es uns gegenwärtig, fraglos durch einen romantischen Exotismus verfälscht ward, den durch die Sache zu korrigieren endlich die Stunde kam. Die Fremdheit des Gegenstandes wird denn auch nicht, wie in romantischen Adaptationsversuchen, verdeckt, sondern gleich zu Beginn herausgestellt in der schlagenden Schilderung des chinesischen Theaters, die Wilhelm gibt: »... Und man wendet nur gelegentlich den Vorgängen auf der Szene ein halbes Ohr zu — bis plötzlich der einzelne Ton eines Sängers, eine unmerkliche Wendung des Körpers oder sonst ein Vorgang, den ein nicht Eingeweihter gar nicht bemerkt, Beifallsstürme entfesselt, die so unverständlich bleiben wie das scheinbar apathische Verhalten den anderen Szenen gegenüber.« Danach ist es richtig, den Europäer nicht unvermittelt den Ereignissen der chinesischen Musik gegenüberzustellen, deren exzitierende Reize allesamt Mißverständnisse wären, die unser durchreflektiertes ethnologisches Gewissen sich nicht mehr leisten darf. Es bringt also die Wilhelmsche Publikation keine musikalischen Texte, sondern allein musikalische *Theorie;* deren metaphysische Grundlegung aus den Werken der chinesischen Lehrer, nach den einzelnen Autoren faßlich geordnet; weiterhin materiale Musikdisziplin, wie sie in China wesentlich als Affektenlehre und als Instrumentenkunde ausgebildet ist. Die Theorie aber führt ins Zentrum: sie legt den mythischen Ursprung von chinesischer Musik frei und in der Konkretion, mit der sie ihn faßt, vielleicht nicht bloß der chinesischen; nur daß, was hier geschichtslos in seiner archaischen Gestalt begegnet, bei uns in die geschichtliche Dialektik überging und mit ihr zu anderen Konstellationen zusammentrat. Denn wie weit auch die chinesische Musikübung, die »nicht wie die europäische den Weg über Harmonisierung und Polyphonie gegangen ist, sondern ... im wesentlichen auf Polyphonie und Rhythmik eingestellt ...«, von der abendländischen geschieden sein mag: zur mythischen Realität verhält sie sich nicht anders als der Beginn unseres Musizierens. Die chinesische Musik ist, nach Wilhelms Formulierung, angelegt auf »die Befriedigung und Ordnung des gesamten Weltverlaufs«. Die Regel, nach der die Übereinstimmung der »achterlei Instrumente« gefordert wird, gilt, »damit der große Friede zwischen Gott und den Menschen entsteht«. Sie ist gerichtet auf Versöhnung: mit der Gottheit, mit der Natur, mit der der Mensch zerfiel. Sie bricht den alten Totemzauber; die ganze Musiktheorie von Maß und Ordnung, die die Chinesen statuiert haben, zittert nach unter der Furcht vor Dämonen und blinder Naturgewalt, die in Musik die Menschen zu beschwichtigen trachten; freilich nach den Gesetzen einer astralen Mythologie, der die Versöhnung wahrhaft nicht gegeben ist. Ihre Funktion heißt, gleich der tiefsten uns erreichbaren, *Trost:* »die Musik sollte«, nach dem Traktat des Wang Kuang Ki, »das innere Leben ausgleichen, nicht etwa durch Gottesfurcht« — also die mythische Angst, die sie löst —, »sondern durch die Hingabe an die tröstliche Wirkung der Töne«. So ist die Affektenlehre nicht innersubjektiven Ursprunges, sondern unablösbar an den mythischen Sachverhalt gebunden, von dem die chinesische Musik ihren Ausgang nimmt, und allein aus ihm zu begreifen; wie alle Elemente ihrer musikalischen Disziplin dorther stammen. — Zum Schaden der Publikation ist ein Beitrag von Walter *Howard*, der einen Vergleich der inkommensurablen chinesischen und europäischen Musik unternimmt und dabei im Sinne der modischen Verherrlichung primitiver Gemeinschaftskultur, aber auch manchen deutschen Tendenzen aus der Georgeschule und etwa von Pannwitz verwandt, die archaische Primitive gegen die entwickelte Musik glaubt ausspielen zu sollen; damit die Gefahr einer zweiten, gefährlicheren Romantik heraufbeschwört, die nicht das fremde Material umdeutend sich einfügte, sondern ihm sich unterwirft. Ihm gegenüber ist ans Unausweichliche der abendländischen geschichtlichen Dialektik zu erinnern, die, was immer an den mythischen Ursprüngen ewig sein mag, in ihren Figuren beschließen wird. Von solcher Dialektik des mythischen Wesens in der Musik verrät

bereits die chinesische MusikästhetikKenntnis. Bei Tschuang Tsi heißt es: »Die Musik wirkte anfangs Angst; durch die Angst wurdest du bedrückt. Dann ließ ich die Erschöpfung folgen; durch die Erschöpfung wurdest du vereinsamt. Zum Schluß erzeugte ich Verwirrung; durch die Verwirrung fühltest du dich als Tor. Durch die Torheit gehst du ein zum Sinn. Also kannst du den Sinn beherbergen ...« — Wohl ist, was mit dem Sinn, dem Tao in Wahrheit gemeint, uns verschlossen und all unser Bemühen, ihn als Logos zu interpretieren, ohnmächtig genug. Aber ist der Weg zur Erhellung unseres musikalischen Materials durch dessen tiefste Dunkelheit hindurch nicht als Weg wenigstens sonderbar verwandt dem, den der Chinese den Affekten weist? — Es wäre zu wünschen, daß der Theorie eine Sammlung sorgfältig hergestellter und erläuterter musikalischer Texte folgte.

Theodor Wiesengrund-Adorno

SIEGFRIED GÜNTHER: *Moderne Polyphonie.* Verlag: Walter de Gruyter & Co. (Sammlung Göschen), Berlin.

Siegfried Günther gehört zu den Betrachtern musikalischer Gegenwartserscheinungen und Gegenwartsbewegungen, die es für notwendig halten, von Zeit zu Zeit die Situationsbilder zu überprüfen. Günthers Analyse der neuen Schöpfungen ist klar und sachlich. Die Wahl des Buchtitels richtete den Blick auf eine bestimmte konstruktive Form, deren Ursprung der Verfasser auf geistige Triebkräfte zurückzuführen versteht. Dadurch erfaßt er das Wesentliche der Erscheinungen. In der Methode der Betrachtungsweise liegt der Hauptwert der Schrift. Wir stehen mitten in der Entwicklung. Vielleicht sind wir noch gar nicht so weit. Heute sind nur Etappenberichte möglich. Immer wieder eröffnen sich neue Ausblicke, immer wieder werden neue Zusammenhänge klar. Günthers Buch besitzt die Aktualität des Augenblicks. Wer für die Frage interessiert ist, welcher Art ist die Gestaltung des modernen polyphonen Ausdrucks, wo liegen seine Quellen, wie ordnet er sich geistig, künstlerisch, bildend und soziologisch in unsere Zeit ein, der findet in dem Buche befriedigende und anregende Antworten. *Rudolf Bilke*

JOSEPH SCHMIDT: *Unbekannte Manuskripte zu Beethovens weltlicher und geistlicher Gesangsmusik.* Untersuchung, Übertragung, Faksimile. Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn V. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von *Prof. Dr. Ludwig Schiedermair.* Verlag: Quelle & Meyer in Leipzig.

In der vorliegenden fünften der Veröffentlichungen aus den reichen Beständen des Bonner Beethovenhauses untersucht Dr. Joseph Schmidt, der gegenwärtige Assistent am dortigen Beethoven-Archive, drei Schriftstücke, die sich vorwiegend auf die Gesangsmusik des Tondichters beziehen. Nicht wörtlich trifft diese schon im Titel enthaltene Angabe gleich auf die erste der untersuchten Handschriften zu; denn Schmidt konnte feststellen, daß es sich bei der Bearbeitung über den Choral »Du, dessen Augen flossen, sobald sie Zion sahn« (also über den Cantus firmus »Wie soll ich dich empfangen«) und bei einem anderthalb Schreibseiten umfassenden, instrumental erfundenen Stück — beide von Beethovens Hand — nicht um Musik aus der eigenen Werkstatt des Tondichters, sondern um *Abschriften* aus Joh. Phil. Kirnbergers »Kunst des reinen Satzes« stammt. Aber auch nur das zweite Stück, ein Kanon, dessen Auflösung Beethoven begonnen hat, ist ausschließliches geistiges Eigentum Kirnbergers, während die Choralbearbeitung von dessen Schülerin, der Prinzessin Amalia von Preußen herrührt, aber, wie hier hinzugefügt sei, doch wohl unter Mitarbeit ihres Lehrers entstanden ist. An zweiter Stelle wird die bisher unbekannte Bearbeitung eines schwedischen Wiegenliedes, die der Meister neben zahlreichen anderen Volksliedbearbeitungen für den Edinburger Musikfreund und Verleger George Thomson herstellte, mitgeteilt und besprochen, an dritter endlich die beiden deutschen Texte zur C-dur-Messe einander gegenübergestellt und Näheres über ihre Verfasser (Dr. Christian Schreiber in Lengsfeld und Benedict Scholz in Warmbrunn), ihre Geschichte und ihren Wert mitgeteilt. Anlaß zu der letzten Abhandlung war das Autograph des Scholzschen Textes, das aus Anton Schindlers Besitz stammt und im Jahre 1913 von Frau Gerrit Knickenberg-van den Arend dem Beethoven-Hause geschenkt worden ist. Schmidt hat alles Wesentliche mit Fleiß und Beherrschung des Stoffes verarbeitet und eine sorgfältige Übertragung des schwedischen Wiegenliedes hergestellt. In Nachbildungen sind dem Hefte mitgegeben: Die Niederschriften Beethovens nach Kirnbergers Lehrbuche, das Autograph des Wiegenliedes sowie Schindlers Notiz von der Rückseite des Einbanddeckels und eine Seite von

Scholzens Autograph. — Weit über die engere Beethovenwissenschaft hinaus wird es warm begrüßt werden, daß das Beethoven-Haus seine Handschriftenschätze durch diese Veröffentlichungen der Allgemeinheit immer mehr zugänglich macht. *Max Unger*

JULIUS BAHLE: *Zur Psychologie des musikalischen Schaffens.* Verlag: Akademische Verlagsgesellschaft, Leipzig.

Die Sehnsucht, in das Geheimnis des musikalischen Schaffens einzudringen, bricht bei Wissenschaftlern, Künstlern und Laien immer wieder durch. Julius Bahle versucht neuerdings das Problem mit Hilfe der Experimentalpsychologie zu ergründen und kommt dabei zu Ergebnissen, die er verständigerweise auch mit den durch Tronnier, Hausegger und Plaut gesammelten Selbstbeobachtungen großer Komponisten — er hätte dabei auch Otto Strobel: »Richard Wagner über sein Schaffen«, München 1924, berücksichtigen sollen — vergleicht. Diese Vergleiche verbessern den Wert des Buches, den ich an sich nicht allzu hoch anschlagen möchte, da mir die Anwendung der Experimentaltechnik auf derartig verwickelte Vorgänge, bei denen eine Isolierung der Kausalreihen doch so gut wie unmöglich ist, mehr als gewagt erscheint. Der Verfasser sucht die von ihm selbst vorausgesehenen Einwände gegen seine Methode (S. 14 f.) zu entkräften, was ihm aber beim zweiten Einwand nicht gelungen ist. Denn ob es Zweck hat, den Vorgang des musikalischen Schaffens bei »kleinen Talenten« zu analysieren, ist recht fragwürdig. Ist es doch noch durchaus nicht ausgemacht, daß zwischen Talent und Genie, oder gar zwischen Nichtkünstler und Künstler (S. 16) nur ein »gradweiser Unterschied« bestände. Nun aber gar Aufschlüsse bei Versuchspersonen zu suchen, deren geradezu bedauernswerte Talentlosigkeit sich in jedem der abgedruckten Beispiele deutlich offenbart, scheint mir nicht der richtige Weg zu sein. Sollen beispielsweise (4. Abschnitt) »rein formale Gestaltungen« untersucht werden, so müßten die Versuchspersonen doch wenigstens von den elementarsten Dingen des Komponierens eine Ahnung haben. Daß das nicht der Fall ist, sieht man an Beispiel XXIII, dessen Erfinder zwar im Protokoll (S. 86) weise über die »strengen Regeln der Fuge«, die er einzig beachten wolle, daherredet, aber sein doch so einfaches Thema nicht einmal richtig beantworten kann, und ebenso an Beispiel XXIV, dessen Verfasser vom Konsonanzbegriff in der Zweistimmigkeit, ja überhaupt von Periodik, Orthographie und Stimmenführung keinen blassen Schimmer hat. (Beiläufig gesagt: Was alles an falscher Orthographie in diesen 24 abgedruckten Beispielen geleistet ist, zeigt einen Tiefstand der heutigen Konservatoriumsbildung, der geradezu erschrecklich ist!) Aber auch, wo es auf rein naturhafte Unschuld ankommen mag (bei den »Ausdrucks- und Darstellungsmotiven« — Abschnitt 1—3), zeigen alle »Einfälle« — meist nachempfundenes Zeug — eine wahrhaft rührende Unbeholfenheit! Solch minderwertiges Stammeln überhaupt nur zu betrachten, ist sicherlich bloß uninteressant; es aber gar in eine Linie mit wirklichen Kompositionen zu stellen, halte ich direkt für irreführend. Ganz flach scheint mir der Standpunkt des Verfassers, wenn er (S. 3) sich auf einen Gewährsmann beruft, der alle an den erhabenen Augenblick der »Inspiration« sich knüpfenden Vorgänge für einen »Mythos« erklärt. Als ob nicht jeder wahrhafte Künstler diesen Moment kennte! (S. Nietzsche, Ecce homo.)

Die Arbeit Bahles erfüllt sehr gut den Zweck einer Dissertation, durch die der Kandidat beweisen soll, daß er die wissenschaftlichen Methoden beherrscht, und hat sicher mit Recht dem Autor den Doktortitel (S. 13) eingetragen, aber für die Kunsterkenntnis scheinen mir ihre Ergebnisse wenig erheblich. *Alfred Lorenz*

DER BÄR. *Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf die Jahre 1929/30, Leipzig.*

Wieder legt der Verlag Breitkopf & Härtel eins seiner Jahrbücher vor, diesmal in doppeltem Umfang. Der Inhalt ist entsprechend reich. Die Aufgabe dieser Veröffentlichungen, das Verlagsarchiv allmählich zu erschließen, wird von W. Hitzig erfolgreich fortgesetzt. Er legt eine große Zahl von Pariser Briefen des Leipziger Verlegers Heinrich Albert Probst vor, der damals der Vertreter der Breitkopfschen Firma in Paris war. Sie werfen nicht nur neues Licht auf die Persönlichkeit des Briefschreibers, sondern beleuchten auch Musikleben und Musikverlag in Paris während der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Mit grundlegenden Fragen beschäftigt sich ein anderer Beitrag Hitzigs über G. Chr. Härtel und die Musik seiner Zeit. Von diesem Einzelfall aus gibt er wertvolle Anregungen, wie die Verlagsgeschichte musikgeschichtlich und so-

ziologisch zu verwerten ist. Schließlich berichtet derselbe Verfasser auch noch über den wenig bekannten Härtelschen Klavierbau seit 1807. Das Kernstück des Jahrbuchs, das an letzter Stelle ein unbekanntes Schumannsches Lied mitteilt, ist eine auf gründlichem Quellenstudium aufbauende Arbeit von Reinhold Bernhardt über den Freiherrrn Gottfried van Swieten, dessen vielseitige Beziehungen zu den Klassikern ebenso gewürdigt werden wie seine Persönlichkeit. Zum erstenmal werden hier seine Kompositionen besprochen, wobei Haydns bekanntes Urteil (»so steif, wie er selbst«) eine Berichtigung erfährt, obwohl dieses Schaffen, das uns als typisch für den damaligen Wiener Dilettanten interessieren muß, über einige glückliche Ansätze nicht hinausgelangt. Neu ist der Nachweis, daß die oft zitierte Dissertation von 1773 einen Namensvetter (vielleicht Verwandten) des Freiherrn zum Verfasser hat. Zu S. 103, Anm. 2, sei berichtigt, daß von den sechs Quartettsinfonien Ph. E. Bachs Riemann bereits zwei herausgab. Bernhardt schildert dann noch in einem weiteren Aufsatz die Schicksale der Familie S. Bachs.

Willi Kahl

MARC PINCHERLE: *Feuillets d'histoire du Violon*. Verlag: G. Legouix, Paris.

Die beste Empfehlung des vorliegenden Büchleins, in dem eine Reihe von Zeitschriftenaufsätzen vereinigt sind, ist, daß dazu Lionel de La Laurencie ein Vorwort geschrieben hat. Dieser hat bekanntlich, und zwar gleichzeitig mit Andreas Moser und unabhängig von ihm, eine große Geschichte des Violinspiels veröffentlicht. Den deutschen Forscher zitiert übrigens Pincherle nicht selten. Pincherle, der ein angesehener Geiger ist und neuerdings so manches Werk der älteren Geigenliteratur neu herausgegeben hat, ist in diesem Büchlein besonders des Lobes voll über die böhmischen Geiger und Musiker. Er rühmt u. a. sehr Mysliwecek auch als Komponisten und behauptet, daß die Streichquartette Kalliwodas sich noch heute der Beliebtheit erfreuen. Mir aber ist es leider nicht gelungen, auch nur eines dieser drei Werke aufzutreiben, die im Handel längst vergriffen sind. Eine wichtige Entdeckung hat Pincherle damit gemacht, daß die erste große, capricenartige Violinkadenz sich in dem fünften der zwölf Konzerte für sechs bis acht Instrumente befindet, die der Benediktinermönch Roman Weichlein in Innsbruck im Jahre 1695 unter dem Titel Encaenia musices veröffentlicht hat. Auch ist der Hinweis sehr dankenswert, daß in der unveröffentlicht gebliebenen Violinschule Viottis bereits mit der G-dur-Tonleiter statt mit der bis dahin gebräuchlichen, auch heute noch im Anfangsunterricht vielfach gleich benutzten, keine normal-gleichmäßige Fingerstellung erfordernden C-dur begonnen ist. Fesselndes und nicht Unwichtiges bringt Pincherle, dessen Büchlein durchaus Beachtung verdient, u. a. auch über die Geschichte des Streichquartetts und die Bearbeitungen Fritz Kreislers bei. *Wilh. Altmann*

KARL KOBALD: *Klassische Musikstätten*. Mit 95 Abbildungen. Amalthea-Verlag, Wien.

Ein reiches Material über Wiens klassische Blütezeit, von einem gründlichen Kenner der lokalen Musikgeschichte mit Eifer, Geschmack und Liebe zusammengetragen. Die vielen Zitate, Briefstellen usw. bilden wohl den schätzenswertesten und umfangreichsten Teil der Darstellung, und es dürfte hier des Guten fast etwas zu viel getan sein, denn der Laie, an den sich das Buch trotz allem wendet, wird durch solche Fülle rein aufzählenden Stoffs leicht verwirrt und ermüdet, so daß etwas mehr Beschränkung auf große Linien zu wünschen gewesen wäre. Hierzu kommt, daß der Verfasser, dem außer der Arbeit des Sammelns auch die des Sichtens zukommt, an Persönlichem nicht mehr allzu viel hinzuzufügen hat. Um so angenehmer berührt der beigegebene, ebenso reichhaltige Bildschmuck; wer also in das Herz österreichischer Musikkultur tiefer einzudringen wünscht, der wird den Autor als wohlkundigen Führer nicht vergeblich zu Rate ziehen.

F. Müller-Rehrmann

HANS DENNERLEIN: *Johann Friedrich Reichardt und seine Klavierwerke*. Helios-Verlag, Münster. (Universitas-Archiv. Musikwiss. Abt., Bd. 4.)

Wie so viele Arbeiten aus Gustav Beckings Schule fällt auch die vorliegende gleich durch ein eigenes methodisches Gesicht auf. Ich denke nicht nur an die Behandlung des Themas im engeren Sinne, sondern gerade an das, was H. Költzsch in seinem Buche über Schuberts Klaviersonaten die »philologische Wegbahnung« genannt hat. Da ist vor allem eine fast lückenlose Materialbeschaffung, über die ein »Forschungsbericht« Rechenschaft gibt. Dann stellt der Verfasser der Reichardtforschung ein ausgezeichnetes

thematisches Verzeichnis der Instrumentalwerke zur Verfügung. Zwei aufschlußreiche Tabellen beleuchten das Lebenswerk und das instrumentale Werk insbesondere und dienen damit in hervorragender Weise dem Einblick in Reichardts künstlerische Werkstatt. Auf so gesicherter Grundlage läßt sich zuverlässig arbeiten. Es ist nicht unnötig, das unserem musikwissenschaftlichen Nachwuchs an Hand eines solchen Beispiels dringend einzuschärfen, nachdem das Philologische in unserem Fach nicht überall mehr die Wertschätzung findet, die es verdient. Im übrigen muß es genügen, hier das Ergebnis der Arbeit festzuhalten. Mit überraschender Wandlungsfähigkeit durchschreitet Reichardt die verschiedensten Stilkreise seiner Zeit, aber das Ergebnis ist nur scheinbar eine Abfolge wechselnder Stile. Er bleibt, seinem Generationsschicksal entsprechend, auch da, wo er sich mit Beethovens Pathos berührt oder wo man ihn als Frühromantiker sehen möchte, doch im Grunde Sturm- und Drangkomponist. »Den Kern klassischen wie romantischen Wesens hat Reichardt jederzeit verkannt bzw. umgedeutet« (S. 109). Die Forschung, die bisher allzu einseitig nur den Liedmeister Reichardt gewürdigt hat, wird diese Feststellungen dankbar begrüßen. Übrigens erstrecken sie sich nicht, wie der etwas zu eng gefaßte Titel der Arbeit auszusagen scheint, auf die Klavierwerke. Auch Sinfonien, Violin- und Kammermusikwerke werden einbezogen. Einige wenige Ausstellungen seien gestattet: Der jüngere Podbielski (Verfasser der Klaviersonaten) hätte S. 56 vom älteren (dem Abraham Liscow des Hoffmannschen »Kater Murr«) scharf geschieden werden müssen. Die »Six divers pièces« von J. A. P. Schulz liegen, wie aus meinen vom Verfasser zitierten Ausführungen (Arch. f. Musikwiss. 3, 1921, S. 56) hervorgehen dürfte, nicht unmittelbar in der Richtung der Reichardtschen Charakterstücke. *Willi Kahl*

BEETHOVEN-ARCHIV: *Wissenschaftliches Forschungs-Institut des Beethoven-Hauses, Bonn.* 1. Jahresbericht, erstattet vom derzeitigen Direktor Universitätsprofessor *Dr. Ludwig Schiedermair.*

Dieser erste Jahresbericht des Bonner Beethoven-Archives enthält in der Hauptsache kurze Mitteilungen über dessen Vorgeschichte, den Abdruck der Stiftungsurkunde vom 22. Juni 1927, die Namen der Verwaltungsmitglieder, Mitteilungen über die Räumlichkeiten des Unternehmens, seinen Bestand an photographischen Aufnahmen und Faksimiles Beethovenscher Manuskripte, an Noten, Büchern, Zeitungsausschnitten und Phonogrammen und über die Inventarisierung, sowie die Namen der Stifter. Einige Zahlen über die Bestände seien hier mitgeteilt. Am Schlusse des Geschäftsjahres enthielt das Archiv: 994 photographische Aufnahmen und Faksimiles, 1958 Notenbände, 1135 Drucke Beethovenscher Musik und 823 Werke von Zeitgenossen), 804 Bücher und 3175 Zeitungsausschnitte zum Thema Beethoven sowie 234 Phonogrammplatten, die ausschließlich Aufnahmen Beethovenscher Werke enthalten. Man wird der weiteren günstigen Entwicklung des Bonner Beethovenforschungsinstituts teilnahmsvoll entgegen sehen.

Max Unger

ALMANACH DER BAYERISCHEN STAATSTHEATER MÜNCHEN 1930. Herausgegeben im Auftrag der Generaldirektion der Bayerischen Staatstheater von Direktor Dr. Arthur Bauckner. 120 Seiten mit 304 Bildern. Verlag: Knorr & Hirth, München.

Dieser Almanach gibt einen Überblick über das Programm des Spieljahres 1929/30, über die Wagner- und Mozart-Festspiele dieses Sommers, sowie einen Rückblick auf die Spielzeit 1928/29. In 304 wohlgelungenen Aufnahmen stellen sich die künstlerischen Kräfte der Bayerischen Staatstheater vor: Sänger und Schauspieler, Dirigenten, Musiker und Spielleiter. Unter den Bildern finden sich zahlreiche Kostümaufnahmen und 64 Szenenbilder, sowie 8 unveröffentlichte Faksimiles von Partituren und Handschriften. Im Text findet sich auch eine bemerkenswerte musikästhetische Betrachtung Wolf-Ferraris über »Mozart und das Zeitlose«. Der Almanach, ein stattliches Buch im Großformat, ist auf bestes Kunstdruckpapier gedruckt. Seine künstlerische Ausstattung besorgte Emil Preetorius. Allen Besuchern und Freunden der Bayerischen Staatstheater war dieses Jahrbuch ein willkommener Führer und wird eine wertvolle Erinnerung sein. Als Sonderausgabe erschien der die Wagner- und Mozart-Festspiele behandelnde Abschnitt in der gleichen vortrefflichen Druckausführung.

Wilhelm Seidel

MUSIKALIEN

NIEDERLÄNDISCHE BILDMOTETTEN VOM ENDE DES 16. JAHRHUNDERTS, heraus-

gegeben von *Max Seiffert* (»Organum«, Erste Reihe, Nr. 19). Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Innerhalb der Sammlung »Organum«, deren laufende Veröffentlichungen sämtlich dem reichen, Max Seiffert zu Gebote stehenden Schatz wertvoller alter Musik entstammen, bilden die beiden Hefte niederländischer Bildmotetten eine Besonderheit. Es handelt sich hier um Vokalkompositionen der Zeit um 1600, die durch zeitgenössische Kupferstiche überliefert sind: Bilddokumente, die zugleich über die damalige Musizierpraxis wichtige Aufschlüsse geben. König David mit der Harfe ist ein auch hier, wie überhaupt in der bildlichen Darstellung, beliebtes Motiv. Im Tempel Salomonis versammelt sich zu Füßen des Königs eine Menge zum Gesang des »Canticum canticorum« aus einem großen Chorbuch, die heilige Cäcilie begleitet am Positiv ihr inbrünstiges Gebet. Oder es erscheinen gar die himmlischen Heerscharen, ein Engelsorchester und Chöre der Seligen: inmitten solcher bewegten Darstellungen aber finden sich, meist wie beim Hohelied Salomonis in das Bild selbst einbezogen, zuweilen aber auch nur dekorativ mit ihm verbunden, die Noten der Komposition. Andr. *Pevernage* ist viermal vertreten. Seine lebhaft figurierenden Tonsätze sind nur ein anderer Ausdruck der Zeit, die an solchen Allegorien voller Pracht und Phantastik Gefallen fand. Cornelius *Verdonck* gehören zwei der Motetten an; er erreicht namentlich in dem schlichten »Ave gratia plena« starke, innerliche Wirkung. Chöre und Sologesänge von Orlando *Lasso*, Dirk *Raymundi*, C. *Schuyt* und dem aus Palestrinas Schule hervorgegangenen Franc. *Suriani* bilden den weiteren Inhalt der Sammlung. Seiffert hat eine den bildlichen Darstellungen entsprechende Instrumentalbesetzung vorgesehen, die aber nach Ermessen des Benutzers durch rein vokalen Vortrag ersetzt werden kann. Die Eigenart der »Bildmotetten« wird wohl am besten zur Geltung kommen, wenn bei einer Aufführung die als Quelle dienenden graphischen Blätter im Lichtbild gezeigt werden.

Peter Epstein

»TREIZE DANSES.« Pour Piano. Editions de la »Sirène Musicale«, Paris.

Dreizehn Tänze, dreizehn mehr oder minder bekannte Autoren. Ferroud bietet einen Blues, der das wundervolle Adagio aus der 3. Orchestersuite von J. S. Bach in unerträglicher Weise verjazzt. (Ohne das karikierte Original zu nennen.) Jean Wiéner steuert eine sehr fein abgetönte Studie bei (»Rêve«); Larmanjat einen hauchzarten Walzer im 5/8-Takt (frei nach Tschaikowskij); der Maler und Dichter Georges Migot einen langsamen Tanz, bildhaft geschaut und mit großer Freude am Detail nachgezeichnet. Ein Walzer Manuel Rosenthals, etwas dekadent, aber immerhin recht apart, steht neben einem abstrusen Boston von Erwin Schulhoff. Eine Burleske von Tansman kann man allenfalls als grotesken Scherz gelten lassen. Alles übrige ist Edelkitsch; im Melodischen oft ziemlich simpel, im Rhythmischen wenig abwechslungsreich, in der Harmonik fast immer pervers. Ganz besonders stilwidrig ein Rigaudon von Delannoy und eine Gavotte von Lopatnikoff. »Renaissance« ist jetzt die große Mode; schön. Aber stachliche Mißklänge, clownhafte Verrenkungen passen nicht zu den graziösen Tänzen eines sinnenfrohen Zeitalters, und verniggerte oder atonale Rokokomusik ist eine schwer entschuldbare Geschmacklosigkeit.

Richard H. Stein

JOHANN ROSENMÜLLER: *Der 138. Psalm für vier Singstimmen, zwei Violinen, Violoncell und Generalbaß.* Herausgegeben von *Fred Hamel.* Verlag: Adolph Nagel, Hannover.

Ein prachtvolles Stück, dessen Ausführung nur geringe Schwierigkeiten bereitet und das daher auch kleineren Vereinigungen empfohlen werden kann. Die Ausgabe enthält den lateinischen Urtext und eine an Luther (Psalm 137) angelehnte Übersetzung. Von gesunder Kraft zeugt besonders »Hoch und hehr«, während die mystischen Urharmonien des »Wenn ich auch wandelte« in ihrer weltfernen Größe fast an Palestrina erinnern. Für die Wiedergabe werden verschiedene Besetzungsmöglichkeiten in Vorschlag gebracht. Der Generalbaß ist geschickt ausgesetzt: allerdings erscheint es vorteilhaft, die ständigen Reibungen nicht gleichzeitiger Vorhaltsauflösungen zwischen Singstimmen und Begleitung zu vermeiden.

Carl Heinzen

ERNST KŘENEK: »*Fiedellieder*« für Gesang und Klavier, op. 64. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Wie alles, was aus der Feder Ernst Kreneks stammt, lassen auch diese neuen Lieder die eminente musikalische Begabung ihres Komponisten erkennen. Sie stellen stilistisch nichts Neues dar; das Bild, das man von den jüngsten Werken, etwa dem »Reisetagebuch«, gewonnen hat, findet hier seine Bestätigung.

Ob der von Krenek eingeschlagene Weg allerdings der richtige ist, muß bezweifelt werden. Bei einem Musiker wie ihm, der so stark Wandlungsprozessen unterlegen ist, brauchte diese neue Schubertsche Heiterkeit in den letzten Kompositionen an sich nicht verwunderlich zu sein. Trotzdem muß die plötzliche Wendung mit Skepsis aufgenommen werden. Das Bestreben nach Einfachheit kommt in diesen »Fiedelliedern« stärker zum Durchbruch denn je. Von den sieben Stücken sind das erste, dritte und vierte am besten in der Stimmung getroffen und musikalisch gelungen. Jene große Linie, die sich manchmal im »Leben des Orest« findet, fehlt ihnen jedoch. *Erich Hertzmann*

KAROL RATHAUS: *Trois Mazurkas op. 24, Piano Solo.* Verlag: Universal-Edition, Wien.
Der Komponist hat hier die »Farbigkeit« des Klaviers nach Möglichkeit auszunutzen versucht. Die drei Tänze sind reich an Erfindung, auch formal alle verschieden angelegt. Lassen sie sich auf die herkömmlichen Tonarten nicht festlegen, so sind doch für jedes Stück bestimmte Tongruppen charakteristisch. — Am besten gelungen ist die zweite Mazurka, die nach kurzer Unisono-Einleitung einen leicht bewegten, sehr melodiösen und einen rascheren, scharf rhythmisierten Teil bringt, um nach flüchtigem Zurückgreifen auf den Anfang alles in gedrängter Folge nochmals vorbeiziehen zu lassen. *Cora Auerbach*

OTHMAR WETCHY: *Blüten (K. Henckel) für mittlere Stimme und Klavier.* Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.
Eine hübsch geschwungene melodische Linie, die allerdings zu einer Korrektur der Taktstriche herausfordert, mit wohlklingender, geschmackvoller Begleitung. Das Liedchen verdient schon gesungen zu werden, wenn es auch nicht in die großen Konzertsäle getragen werden will. *Martin Frey*

WALDEMAR WOEHL: *Musik für Blockflöten.* Heft 1. Verlag: Adolph Nagel, Hannover.
Die musikalische Jugendbewegung hat sich der im 16. Jahrhundert gebräuchlichen geraden und in verschiedenen Tonhöhen gebauten recht einfachen sogenannten Block- oder Blochflöten bemächtigt, deren Wiederbau besonders dem Markneukirchener Peter Harlan gelungen ist. Dem Bedürfnis nach Spielmusik für diese Blockflöten will Woehl Rechnung tragen; zunächst legt er eine praktische Schule vor, deren Übungs- und Unterhaltungsstücke dem Volkslied und der Kunstmusik früherer Jahrhunderte entnommen sind; sie ist in erster Linie ein praktisches Musizierbuch, führt gleichzeitig auch in die musikalische Elementarlehre ein, setzt voraus, daß diese durch gemeinschaftliches Singen erworben ist. Eine Erklärung des Namens und eine Geschichte der Blockflöte vermisse ich in dem sicherlich sehr geschickt angelegten Werk, dem Hefte mit mehrstimmiger Musik bald folgen sollen. *Wilhelm Altmann*

JOAQUIN TURINA: *Miniaturas.* 8 kleine Klavierstücke. *Viaje maritimo* (Seereise). Eine Suite von drei Klavierstücken. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.
Turina verleugnet in seinen Kompositionen nie seine sevillanische Abstammung, aber er hat zugleich eine fatale Vorliebe für die Technik der Jungfranzosen. Was soll das Publikum mit diesen kleinen impressionistischen Klavierstücken anfangen, die kaum mehr als oberflächliche Mache sind? Atonale Musik ist wenigstens konsequent. (Und wenn man mal daneben greift, so merkt es niemand.) Diese Impressionen aber klingen oft so abstrus, weil sie trotz allen (vulgär ausgedrückt) falschen Tönen nicht vom primitiv Tonalen loskommen. Ganz nebenbei: Man darf jetzt schon wieder so schreiben, daß es gut klingt; allerdings muß man es auch können. Turina hat, wie so viele Spanier, sehr wenig Selbstvertrauen und viele Hemmungen. Solange er nicht wagt, spanisch zu komponieren, wird er nie einen so großen internationalen Erfolg wie Albéniz erzielen. *Richard H. Stein*

JULIEN KREIN: *4 Klavierstücke op. 14, Rhapsodie op. 17.* Verlag: Universal-Edition Wien.
Kreins Klavierkompositionen schwanken eigentümlich zwischen der Herausarbeitung einer ausdrucksvollen melodischen Linienführung und ganz dem Klang hingegebenen Partien. In seinen vier Klavierstücken kommen diese beiden Extreme am deutlichsten zur Geltung. Das schöne — man darf es wohl so nennen — Albumblatt »Tendresse« kostet den Klang weicher Akkorde fast schwelgerisch aus, erhält aber sein eigentliches Gepräge durch die kunstvolle Gegeneinanderführung verschiedener einstimmig oder in Akkorden weitergeführter Linien und den Stempel eines Kunstwerks durch seinen schönen und logischen Abschluß. Einer reinen Klangstudie

gleicht Nr. 3 (»Frühling«), geschlossener wirken das erste Stück und vor allem die Schlußnummer, eine »Etude«, in der über dem Gerüst zarter rhythmischer Akkordschläge ein ungemein differenziertes melismatisches Leben sich entwickelt, das schließlich auch in die linke Hand Bewegung bringt und zuletzt in die schüchterne Ruhelage des Anfangs zurückkehrt. — Die Rhapsodie ist in der schweifenden Form einer Fantasie gehalten und zeigt straffere rhythmische und thematische Anlage als jedes der oben angezeigten kleinen Stücke. Im Mittelpunkt steht eine volkstümliche Wiener Melodie, deren Terzenseligkeit sich drollig genug mit konsequent atonalen Begleitstimmen vereinigt. Das Stück ist erheblich weltfreudiger und aktiver als jene Studien und mündet in eine brillante Stretta, die es vielleicht in Kürze zu einem beliebten Virtuosenstück werden läßt. Auch die Rhapsodie setzt jedoch vor allem eine subtile Anschlagskultur und besonderen Klangsinn des Interpreten voraus. *Peter Epstein*

ANDREA CAPORALE: *Sonate d-moll.* Bearbeitet und bezeichnet von *Ernst Cahnbley.* Cello-Bibliothek klassischer Sonaten. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.
Wenn diese technisch nicht sehr schwierige Sonate von einigen, vermutlich später hinzugefügten Stillosigkeiten befreit sein wird, dann wird jeder Cellist große Freude an dieser reinen und schönen Musik haben. Leider ist sie in vorliegender Ausgabe beispielsweise dadurch entstellt, daß fast jeder Schlußakkord durch einen weitergeführten Baß ein geschmackloses Anhängsel bekommt, das dem Stil der damaligen Zeit sicher nicht entspricht. Die Fingersatzbezeichnungen Cahnbleys sind größtenteils gut. Warum er aber jeden Triller, der einen Nachschlag erfordert, mit dem ersten Finger bezeichnet, ist mir nicht verständlich. *Ernst Silberstein*

GERHARD SCHWARZ: *Volks- und Jugendtänze,* gesetzt für 2—11 Instrumentalstimmen. Verlag: B. G. Teubner, Leipzig.
In zwei Mappen liegt hier eine Reihe von entzückenden Tanzsätzchen vor, von denen die eine oder die andere Melodie noch als bekannt an unser Ohr schlägt. Die Sätze sind in den verschiedensten, sparsamen und reichhaltigen, Besetzungen für Streich- und Blasinstrumente mit und ohne Klavier spielbar. Der oft stark melodische Einschuß im Satz ist Geschmackssache, sicher nicht immer vom Charakter der rein harmonisch fundierten Melodie begründet. Der Druck verträgt eine nochmalige sorgfältige Durchsicht (Bratschenstimme im »Merseburger«). Für die Jugend bilden die beiden Mappen eine köstliche und wohl verwendbare Gabe.
Siegfried Günther

JULIUS WEISMANN: *4 kleine Klavierstücke, op. 94. 2 Suiten, op. 93, op. 95.* Süddeutscher Musikverlag Fritz Müller, Karlsruhe.
Es ist nicht so, wie verschiedentlich behauptet wurde, daß der Freiburger Meister in seinen neuen Kompositionen seine frühere Eigenart aufgibt, um zu zeigen, daß er »auch so kann«! Nach liebevollem Eingehen offenbart sich Weismann auch hier als der, den seine Gemeinde in seinen frühen Werken schätzt. Erstaunen macht vor allem, wie völlig sich Weismann die neue Form aneignet, so daß man von seiner Entwicklung als einer organischen Fortentwicklung eines in den Fünfzigern noch jugendlich Spannkräftigen sprechen kann. Einige Sätze sind bei aller Formstraffheit von einer selten zarten Poesie.
Rudolf Bechtold

MARCO FRANK: *Russische Rhapsodie für Geige und Klavier.* Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.
Exhumierter Sarasatestil, das Virtuosenstück des uniformierten Konzertmeisters! Die Motive sind Alabjews »Die Nachtigall« entnommen. *H. Seling.*

ALFRED MOFFAT: *Alte Meister für junge Spieler.* 12 leichte klassische Stücke für Viola und Klavier. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.
Die Bearbeitungen sind vortrefflich und bieten eine sehr willkommene Bereicherung der dürftigen Viola-Literatur. Gegen den irreführenden Titel wäre einzuwenden, daß wir Beethoven und Schumann heute noch nicht wie Gluck, Händel, Bach, Rameau, Lully usw. zu den »alten Meistern« rechnen. Die Violastimme ist so sorgfältig durchgearbeitet worden, daß die (leicht spielbaren) Stücke auch ohne Lehrer eingeübt werden können. Die Kontrolle des Klavierspielers wird durch Verwendung des Violin- und Baßschlüssels erleichtert; nur bei dem letzten Stück ist der Bratschenschlüssel beibehalten worden. NB.: Es fehlt ein Hinweis darauf, daß die im Baßschlüssel geschriebenen Noten hier eine Oktave höher abgelesen werden müssen. (Wann endlich wird man den Alt- und den

Tenorschlüssel auch in der Instrumentalliteratur endgültig beseitigen?!)

Richard H. Stein

HUBERT SCHNITZLER: *Vorschule des Geigenspiels auf der Grundlage der Tonika-Do-Lehre.* Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Nachdem derselbe Verlag die auf Grund der Eitzschen Tonwortlehre von Silberschmidt verfaßte Violinfibel herausgebracht hat, legt er jetzt für die vielen Anhänger der Tonika-Do-Lehre gleichfalls ein Werk für den Anfangsunterricht im Geigenspiel vor, und zwar in einer Ausgabe für den Lehrer und in einem Notenheft für den Schüler. Eine sehr lesenswerte Einleitung hat dazu Alfred *Stier* geschrieben. Man wird ihm beipflichten müssen, daß auch der Instrumentalunterricht von der Gehörsbildung auszugehen hat, die bekanntlich sowohl durch die Eitzsche Methode wie durch die Tonika-Do-Lehre wesentlich gefördert wird. Jedoch werden nur Geigenlehrer, die mit dieser Lehre völlig vertraut sind, diese Schnitzlersche Vorschule erfolgreich ausnutzen können. Damit einen Versuch zu machen, kann nur aufs wärmste empfohlen werden. *Wilhelm Altmann*

KAROL RATHAUS: Zwei Stücke aus dem Ballett »*Der letzte Pierrot*«, Piano Solo. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Ein lebendiger, stark ausdrucksmäßig empfundener »Tanz der Arbeiter«, ist mit Bezeichnungen wie marcato, wuchtig, fortissimo, mit sieben- und mehrstimmigen Akkorden bei komplizierter polyrhythmischer Struktur als Klavierstück fast überladen. Leichter zum Klingen bringen läßt sich der in schönem Schwung durchmusizierte, die Pierrot-Stimmung gut suggerierende »Valse sentimentale«.

Cora Auerbach

JENÖ VON TAKÁCS: »*Humoreske*« für Piano. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Die Komposition gehört zur Gattung des romantischen kleinen Klavierstücks. Im Trio finden sich einige Anklänge an Brahms. Im ganzen ist das Stückchen recht unerfreulich und musikalisch absolut wertlos.

Erich Hertzmann

BÉLA BARTÓK: *I. Rhapsodie für Geige und Klavier.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Man weiß, daß sich Bartók zur Aufgabe gestellt hat, die ungarische Musik von zigeunerischen Einflüssen zu säubern, und man ist neugierig, was dabei herauskommen wird. Offenbar stellt das uns vorliegende Werk einen Schritt auf diesem Wege dar. Zwei Grundformen ungarischer Volksweisen bilden die beiden Sätze: »Lassú«, ein langsamer, von unverrückbaren Bässen straff gestalteter, mit häufigen Synkopen durchsetzter zweiteiliger Rhythmus, und »Friss«, ein bewegteres Thema, das sich, wahrhaft rhapsodisch, in buntem Taktwechsel auslebt. Urmelodik, naturgewollte Einstimmigkeit, die keine Schulregel braucht, um ihren tiefen Sinn zu erweisen. Und dennoch: könnte dieses, wie selbstverständlich zu einem kontrapunktischen Thema sich formende Sechzehntelgewoge des zweiten Teiles nicht ebensogut einem Bachschen Allegro entnommen sein? Anfang und Ende — — erschütterndstes Rätsel des ewigen Kreislaufs!

Dem dominierenden, stellenweise schwierigen Geigenpart gibt Bartók eine reichlich moderne Begleitung, die zwar recht wirkungsvoll ist, uns aber mit dem Streben nach traditioneller Reinkultur unvereinbar scheint.

H. Seling

ALFRED ARBTER: *Zwei Konzert-Etüden für Klavier.* Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Rein virtuose Musik, deren Spieltrieb aber nicht stark genug ist, um lebhafter zu interessieren: vorwiegend einstimmige Arpeggien mit häufigem Kreuzen der Hände, rhythmisch gleichförmig, in Harmonie und Melodie ziemlich dürftig. »Oberons Zauberhorn« hat in der Romantik doch schon bedeutsamer geklungen, als in der zweiten — »Elfen« betitelten — Etüde. Als Unterrichtsmaterial immerhin verwendbar, für höhere Ansprüche und Konzertsaal dagegen zu wenig ergiebig.

Carl Heinzen

J. P. FOERSTER: »*Črty Uhlem*«, op. 136. Nakladatel. Verlag: Mojmir Urbanek V, Prag.

Dieses suitenartige viersätzige Werk ist durchaus nicht originell; aber seine Anlage ist geschickt und verrät eine sichere musikalische Schreibtechnik. Die Thematik verläuft in ganz konventioneller Bahn. Foersters melodische Einfälle lehnen sich stark an den mittleren Debussy (etwa »Suite bergamasque«) an. Auch Anregungen von Brahms sind im zweiten und vierten Satz zu erkennen. Das Thema dieses letzten Satzes (in Rondoform) könnte mit seiner Sextenführung und der Terzabwanderung im Baß (I—VI—IV—II_7) geradezu von Brahms stammen. Der pathetische dritte Satz ist dem Komponisten nicht

gelungen. In den lyrischen Partien ist das Werk jedoch ganz hübsch. Erfreulich jedenfalls, daß alles sauber und ohne Aufwendung großer Mittel gearbeitet ist.

Erich Hertzmann

WILHELM WINKLER: *Neue Skalen- und Akkordstudien für Cello in den gebräuchlichsten Rhythmen und Stricharten für Anfänger.* I. Heft. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Der Verfasser dieser ausgezeichneten Skalen- und Akkordstudien will dem Anfänger das Üben von Tonleitern interessanter gestalten, als es bisher der Fall war. Er erreicht das durch Zerlegen der Skalen in verschiedene Rhythmen und verschiedene Stricharten. Dadurch wird auch für die bei solchen Übungen leicht vernachlässigte rechte Hand ein Arbeitsfeld geschaffen, so daß ein solches Tonleiterstudium nicht nur abwechslungsreich, sondern auch für beide Hände gleich lehrreich sein wird. *Ernst Silberstein*

WALTER NIEMANN: »*Bali*«, Visionen und Bilder aus dem fernen Osten, für Klavier, op. 116. Verlag: Edition Peters, Leipzig.

Farbenprächtige Leuchtkraft und vielseitigste Ausdrucksmöglichkeiten des Klaviers kennt unter den Zeitgenossen wohl kaum ein zweiter so gut wie Walter Niemann. Diese zehn Stücke fügen der reichen Kette exotischer Bilder ein weiteres schmuckes Glied hinzu. Impressionismus verbindet sich mit romantischem Gemüt glücklich zur Einprägsamkeit des bunten und fremdartigen Geschehens und Fühlens. Der »Hahnenkampf« ist allein schon als Notenbild mit seinen geschwollenen Kämmen sehr witzig, zugleich auch das gepfeffertste der Stücke. In ihrer Bildhaftigkeit berühren wohl am stärksten »Einsames Reisfeld«, »Tempel im Morgenwind«, »Mittagsstille auf dem Meere« und »Notturno« (Zwiegesang). Glänzend-virtuosen Abschluß bildet der »Wasserfall«, obwohl hier eine jedenfalls ungewollte Verkehrung des Weltwaltens vorliegt: das Wasser ist mit Puccini getauft!

Carl Heinzen

FRIEDRICH MEHLER: »*Kassation*«, op. 11. Eine heitere Serenade für zwei Violinen, Viola und Cello. Verlag: Adolph Fürstner, Berlin.

Diese fünfsätzige Suite macht keinen Anspruch auf große Kunst. Sie gehört inhaltlich und wegen ihrer geringen technischen Anforderungen zur Gattung der Spielmusik für den Laien und dient damit — wie schon der Titel andeutet — lediglich Unterhaltungszwecken. Es darf jedoch nicht verschwiegen werden, daß ihre süßliche Sentimentalität die Gefahr der Geschmacksverbildung in sich birgt. Die einzelnen Sätze lassen eine klare dreiteilige Gliederung erkennen; die musikalischen Einfälle sind aber recht unbedeutend. Am besten sind noch Einleitungs- und Schlußsatz, die beide das gleiche Material verarbeiten und in ihrer Thematik und ihrem Aufbau auf Dudelsackquinten an die Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts gemahnen.

Erich Hertzmann

OTHMAR WETCHY: *Zwei heitere Lieder für tiefe Stimme mit Klavier.* Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Einfache neckische Weisen, die in kleinen Kreisen ihre Wirkung nicht verfehlen werden. Das erste Lied »Die Türken« (Lessing) stelle ich über die schlichte Romanze vom Schneiderlein des Humoristen Wilhelm Busch.

Martin Frey

PAUL BECHERT: *Sonata piccola für Flöte und Klavier.* Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Warum dieser Mischmasch der Sprache im Titel? »Kleine Sonate« hätte doch getrost gesagt werden können. Sie besteht aus drei Sätzen, von denen mir der mittelste, »Melancholie« überschrieben, stimmungsvoll und verhältnismäßig am wenigsten gesucht vorkommt. Harmonisch möglichst modern den ersten Satz aufzuputzen, ist dem Komponisten geglückt; daß aber die vielen Flötisten, die Hausmusik treiben, davon sonderlich erbaut sein werden, glaube ich nicht, zumal die Intonationsschwierigkeiten nicht gering sind. Ganz flott ist der Hauptgedanke des Finales, das für so manchen eine gute rhythmische Studie sein wird. *Wilh. Altmann*

FRIEDRICH MEHLER: *op. 16, Sonate für Violine und Klavier.* Verlag: Adolph Fürstner, Berlin.

Eine gediegene Arbeit im Stile Regers von bedingter Anziehungskraft, modulatorische Technik im Vordergrund, überzeugende Innerlichkeit nicht immer im Hintergrund. Der Klavierpart kommt übrigens besser weg als die Geige, die häufig auf klanglich ungünstige Register angewiesen ist. Am wirkungsvollsten der dritte Satz, der mit einem scharf umrissenen und schwungvoll durchgeführten Thema Freude macht. *H. Seling*

VOLKSMUSIKSCHULEN UND SINGSCHULEN

Alle Musikkultur lebt aus der Polarität von Musik*schaffen* und *Ausüben* und *Aufnehmen* der Musik. Mit andern Worten: es kann eine höhere Tonkunst nicht entstehen und gedeihen ohne den Unterbau einer wirklichen Musikübung und Musikpflege des Volkes.
Wie steht es damit heute? Es ist für alle Einsichtigen klar, daß die Entfremdung von Volk und Musik kaum je größer war als gerade in unserer Zeit. Die alten, soziologisch dem 19. Jahrhundert zugehörigen Formen gemeinsamen Hörens und Musizierens, *Konzert* und *Verein*, befinden sich in einer Krise, die Ende oder Erneuerung bedeuten kann. Ähnlich steht es mit dem *Privatmusikunterricht*, der einst Führer zur Hausmusik und damit zu gemeinsamem Musizieren war. Die *Kirche* ist längst nicht mehr die »Musikschule des gemeinen Mannes«. Die Freiluftmusik (Militärkapellen, Gartenkonzerte) wird immer seltener. Immer weniger wird auf Straßen und Gassen, in der Stadt und auf dem Lande gesungen und musiziert. Unser Alltag ist mechanisch, nüchtern, musikentblößt geworden. So findet man auch für den Festtag nicht mehr den feierlichen Aufschwung. Der Tiefstand der Gebrauchsmusik für Feste und Feiern ist erschreckend. Die mechanische Musik aber hat hier nur eine längst angebahnte Entwicklung zu Ende geführt und das Verstummen eines einst singenden Volkes vollendet.
Ein Jahrzehnt lang schien es, als ob wir wirklich einer Erneuerung unserer Musikpflege entgegenlebten. Aber der stürmische Antrieb der musikalischen Jugendbewegung, hervorgegangen aus dem Erneuerungswillen einer bestimmten Generation, hat sich ausgewirkt und organisatorisch verfestigt. Und nur an den Stellen, wo über den Augenblicksimpuls hinaus dauernde und zähe Arbeit geleistet wird, ist eine wirkliche Volkssingebewegung daraus geworden. Die Reform der Schulmusikerziehung ist zum Stillstand gekommen, weil noch nicht Persönlichkeiten genug da sind, um die von der Zeit gegebenen neuen erzieherischen Möglichkeiten in lebendige Praxis umzusetzen, und die Gefahr der Verschulung der Musik so nahe liegt.
In diesem Augenblick lenkte die Essen-Bochumer Tagung des »Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht« (April 1930) die Aufmerksamkeit der musikalischen Öffentlichkeit auf die Volksmusikschulen und Singschulen in ihrer besonderen Eigenart und Zeitgemäßheit. Es sind wirkliche Schulen des Lernens und der Arbeit, deren die Erziehung durch und zur Musik wie jede andere unbedingt bedarf. Aber es sind keine Fachschulen, sondern solche allgemeiner Bildung, insofern die Musik in ihrer elementaren erzieherischen Eignung im Mittelpunkt steht. Wenn irgendwo, so ist hier eine Verschulung unmöglich. — Sie verleihen auch keinerlei Berechtigung. Wer kommt, tut es aus Liebe zur Sache und aus Lust an der Mitarbeit. So wirkt jeder tätig an dem Leben der Schulgemeinde mit.
Von drei Richtungen her kam es zur Bildung solcher Schulen. Die eine sieht in ihr eine Ergänzung und Erweiterung der musikalischen Arbeit der *Volksschule*. *Albert Greiner*, der Lehrer mit dem Herzen voll Liebe zur Musik und zur Jugend, gab durch Gründung der Augsburger städtischen Singschule 1905 den ersten Anstoß. Er nahm mit dieser Gründung die große Tradition der Goethezeit auf, in der *Hiller*, der Schulmeisterssohn aus der Lausitz, 1778 in Leipzig die erste Singschule begründet hat. Wie jene, so öffnete sich auch die Augsburger Singschule Kindern aller Stände und Berufsklassen ohne Unterschied der Konfession und Herkunft. Sie hatte dadurch nicht nur die gewollte erzieherische, sondern auch eine wichtige soziale Bedeutung. Im Erzieherischen aber wurde sie Vorläuferin der Erneuerung der Schulmusik. Ihre aufsteigende Entwicklung bis zum heutigen Tage zeugt für die innere Berechtigung dieses Typus, der in vielen Städten aufgenommen und ausgebaut worden ist.
Der zweite Anstoß kam vom *Privatmusikunterricht* her. Zur gleichen Zeit (1905) regte der Musikpädagogische Verband die Gründung einer Volksmusikschule an. Das geschah vor allem unter dem Einfluß *Karl Storcks*, der in jener frühen Zeit als der wichtigste Träger der Idee einer Erneuerung der Musikpflege zu gelten hat. Man hatte richtig die Schwächen der isolierten Unterrichtsform des Privatmusikunterrichts erkannt, der eigentlich zum mehr oder minder guten Fachmusiker, aber nicht eigentlich zum Liebhaber und zur guten Gebrauchskunst, noch auch zu gemeinsamen Musizieren schulte. Auch galt es,

dem für die unteren Stände besonders gefährlichen Pfuschertum entgegen zu wirken. Zur Verwirklichung des Gedankens kam es damals nicht. Aber inzwischen haben ihn einsichtige Privatmusikerzieher längst aufgenommen. Und so manches Konservatorium und manche Musikschule in Nord und Süd hat sich eine Volksmusikschule angegliedert. Der dritte entscheidende Anstoß kam aus dem Kreis der Musizierenden selbst, und zwar aus der Jugend. Die *musikalische Jugendbewegung* drängte stürmisch zu neuem gemeinsamen Musizieren und guter Gebrauchsmusik. Sie schuf in Anlehnung an die lockere und entwicklungsfähige Form ihrer Sing- und Spielkreise ihrerseits Volksmusik- und Singschulen, vor allem in den Großstädten. Die Hamburger Volksmusikschule prägte den Sinn der Form zuerst. Sie sollte sein eine Pflegestätte der Musik, in der Musik aller Art als Anregung einer neuen Hausmusik erarbeitet wird, ferner eine Unterrichtsanstalt, welche auf breitester Basis der musizierenden Jugend geöffnet sein soll. Der wesentliche Grundgedanke also war das gemeinsame tätige Musizieren des überaus reichen alten und neuen Musizierstoffs. Darum gruppiert sich alles übrige: technische Unterweisung, Musiklehre, Musikgeschichte u. a. m. Unter all diesen Bildungen sind die Berliner Volksmusikschulen schließlich zu besonderer Bedeutung gelangt.

Es leuchtet ohne weiteres ein, daß einer solchen Form in der Krise der Musikpflege unserer Tage eine große Aufgabe zufällt. Wenn irgendwo, so ist es hier möglich, eine neue verständnisvolle Hörerschaft und neue selbstmusizierende Kreise heranzuziehen. Hier also kann die Verbindung Volk und Musik am ehesten neu geknüpft werden. Unsere Form erscheint darin nicht als Konkurrentin, sondern als Bundesgenossin des Berufsmusikers. Auch der Privatmusiklehrer wird je länger je mehr erkennen, daß die Auflockerung seiner eigenen historischen und ständisch bedingten Unterrichtsform nach dem Vorbild der Volksmusikschulen aus der vorhandenen Krisis heraus führen kann.

Vor allem aber können durch solche als Ergänzung und Fortsetzung unserer Volksschularbeit gedachte Formen auch jene Kreise tätigen Anteil an der Musikpflege nehmen, die heute unaufhaltsam zu dem vollen Besitz der geistigen Kulturgüter emporstreben: der *Arbeiterstand*. Wie unverbraucht die dort wirkenden Kräfte sind, zeigte sich schon einmal zu Anfang des Jahrhunderts bei der Bildung der ersten Arbeitergesangvereine. Sie vermochten es damals, dem alten Gehäuse des »Vereins« neuen Sinn zu geben und durch Angliederung von Frauenchören und Sorge für jungen Nachwuchs einer bis heute stets aufsteigenden Entwicklung zuzuführen. In unserer Zeit nun scheint mir gerade die Form der Volksmusik- und Singschule die geeignete zu sein, um dem jungen Menschen aus dem Arbeiterstand die Teilnahme an einer wirklichen Pflege der Musik zu ermöglichen. Denn das wird, wenn ich recht sehe, das wichtigste in unserer Generation zu lösende Problem sein —, sofern wir Deutsche wieder (wie in den großen Zeiten unserer Geschichte) ein singendes und musizierendes Volk werden wollen.

Jos. Müller-Blattau

* MECHANISCHE MUSIK *

DREH-ORGEL UND KINO-ORGEL

Dreh-Orgel-Fabriken, die 1906 hundert Arbeiter beschäftigten, kommen jetzt mit zwei Leuten bequem aus. Der Niedergang dieser Industrie hat zwei Gründe. Einmal natürlich die schlechte Wirtschaftslage und die dadurch bedingte schlechte Verdienstmöglichkeit der Straßenmusikanten (Zwei Mark am Tag ist schon eine hohe Einnahme!), die sich ein neues Instrument zu 400—1500 Mark nicht kaufen können. Nur durch die Ausfuhr nach dem Ausland, insbesondere nach Südamerika, wird der Handel ein wenig belebt. Zweitens flaut das Interesse der Konsumenten beträchtlich ab. Auch dafür sehe ich zwei Gründe: Förderung der gemeinschaftlichen Volksmusik, die den heutigen Tendenzen besser entspricht, als das passive Anhören vorwiegend sentimental gefärbter Schlager;

und die beispiellose Popularität des Rundfunks, mit dessen höherem Niveau sich naturgemäß auch die Ansprüche des Hörers steigerten.
Die Drehorgel entstand am Ende des 17. Jahrhunderts aus der sogenannten Vogelorgel, die zum Anlernen von Vögeln verwendet wurde. Sie ist Nachfolgerin der Drehleier, von der schon aus dem 10. Jahrhundert berichtet wurde. Man hat beide auch zu kombinieren versucht, indem man in die Leier ein kleines Orgelwerk einbaute.
Die meisten Drehorgeln werden mit Walzen konstruiert, einige mit Lochscheiben. Die Walzen werden jetzt gewöhnlich vom Fabrikanten selbst gezeichnet, es lohnt nicht mehr, eigens einen Musiker anzustellen. Außer Harmonielehre-Kenntnissen braucht man noch einiges Geschick dazu, die heute so beliebten chromatischen Fülltöne unterzubringen. Die Skala der Drehorgel ist sparsam zusammengestellt, sie darf nicht viel Platz in Anspruch nehmen, weil das Instrument immer leichtbeweglich und -fahrbar bleiben muß, um seinem Zweck zu genügen. Man gibt also beispielshalber zwei Oktaven der C-dur-Skala, dazu fis, cis, b und ein paar Baßtöne als Stützen der Harmonie. Als Klangfarben kommen Geigen- und Flötenton in Betracht. Mit so kümmerlichen Mitteln angenehme Klänge zu erzeugen, ist natürlich schwierig. Der Mangel an Halbtonschritten, vom musikalischen Ohr schmerzhaft empfunden, ist also gewöhnlich nicht der Unfähigkeit des Zeichners, sondern der Unvollkommenheit des Instruments zuzuschreiben. Wirklich reichhaltige Orgeln sind von unbequem schwerem Gewicht und Ausmaß, überdies teuer; die großen Pfeifen finden nur zweimal umgebogen Platz im Gehäuse, die Orgel hat alle möglichen Stimmen — und steht unverkaufbar in der stillen Fabrik.
Trotzdem stellen sich die Drehorgel-Fabrikanten nicht um. Sie verleihen ihre Orgeln, sie verkaufen vielleicht auch einmal ein Orchestrion für den Jahrmarkt, der ebenso unmodern wird. Anschluß an die fortschrittlichere Industrie wird offenbar nicht gesucht. Die großen *Kino-Orgeln* werden hauptsächlich in Amerika gebaut. In Deutschland hält die Philipps A.-G. die Konkurrenz. Wurlitzer in New York, eine der größten Instrumenten-Fabriken überhaupt, ist Gründung eines Deutschen. Sie beliefert mehr als die Hälfte des gesamten Verbrauchs.
In der Zusammenstellung Drehorgel—Kino-Orgel liegt das Gemeinsame lediglich bei dem Begriff der volkstümlich-weltlichen Orgel. Das unvergleichlich höhere Niveau der Kino-Orgel gibt ihr eine wichtige Position in der modernen Gebrauchsmusik. Ihr Organist muß ein Künstler von Geschmack und beträchtlichem Können sein.
Die Kino-Orgel setzt sich im großen aus vier Teilen zusammen (im einzelnen sind es über eine Million Teile): dem Spieltisch, auf den es in der Hauptsache ankommt, der eigentlichen Orgel, dem Übertragungsmechanismus und der Lufterzeugung. Durch Verdoppelung der Klaviatur ist es möglich geworden, mit einer Hand Melodie und Begleitung zu spielen. An den größeren Orgeln lassen sich bis zu 2000 Kombinationen einschalten, so daß alle denkbaren Klang- und Geräusch-Effekte erzeugt werden können. Der Anschlag wird auf elektrischem Wege zur Orgel geleitet, die an einer der Klangwirkung günstigen Stelle dem Kino eingebaut ist. Jede Pfeife hat einen eigenen Magneten, so daß die Übertragung rasch und prompt erfolgt. Die Luftzufuhr arbeitet nicht mit Druckluft, wie in Europa meistens üblich, sondern mit Saugluft: ein Motor bedient die Saugvorrichtungen, die Luft wird eingesaugt, filtriert und der Orgelkammer zugeführt. Bei Verwendung von Saugluft wird der Ton milder. (Als Analogie hierzu sei erinnert an die amerikanischen Sprechmaschinen, die den Ton nicht originalgetreu wiedergeben, sondern, dem Publikumsgeschmack entsprechend, denaturiert, verwaschen, Jack Smith-haft.) Die Luftmenge kann sich steigern biz zu 300 cbm pro Minute. Die Kino-Orgel wird die Entwicklung von Tonfilm und Rundfunk nicht zu fürchten haben, im Gegenteil, sie spielt bereits in beiden eine nicht unerhebliche Rolle und soll gerade zu Übertragungszwecken geeignet sein.

Ali Weyl-Nissen

NEUE SCHALLPLATTEN

Electrola

stellt eine Phalanx erster Dirigenten in Parade: Toscanini, Leo Blech, Clemens Krauß, Piero Coppola. *Toscanini*, an der Spitze der New Yorker Philharmoniker, bietet (leider nur) zwei Sätze aus Mozarts Haffner-Serenade, unendlich weich, fast zu feminin, aber tiefst verinnerlicht (EJ 540). *Blech* hat sich Gluck

verschrieben: von der Kapelle der Berliner Staatsoper hört man unter seiner Führung stilgerecht und scharf akzentuiert die Ouvertüre zur Aulidischen Iphigenie (EG 1671) und als köstlichste aller Zugaben die Musette aus der von Felix Mottl bearbeiteten Ballettsuite der »Armida« (EG 1672). Krauß spendet mit seinen Wiener Philharmonikern eine Haydnsche Sinfonie (in G Nr. 13). Den berückenden Klang der Streicher behält man noch lange im Ohr (EW 71/3). Von den Klassikern mit heftigem Sprung zum Revolutionär Claude Debussy: *Coppola* führt durch die Wunder von »La mer«; das Werk hat von seinem Farbenreichtum noch nichts eingebüßt (es entstand 1905); erfolgsicher nimmt es den Kampf mit den Jüngsten auf. Die Wiedergabe ist bis auf Einzelheiten vortrefflich (EJ 501—503).

Die Deutsche Grammophon A.-G.

erfreut durch Gesangsaufnahmen von Künstlern, die zu den Berufensten gehören. *Schlusnus* singt mit dem Edelmetall seiner Kehle in klarstem Vortrag den »Biterolf« und den »Tambour« von Hugo Wolf (62678), sein Bariton-Kollege *Willi Domgraf-Faßbender* zwei Arien mit Orchester, das Manfred Gurlitt leitet: die Kavatine Figaros aus Rossinis Barbier und Renatos »Ja, du warst's« aus dem Maskenball Verdis. War neulich hier die Rede davon, daß deutsche Sänger im Schnelligkeitsrekord der Sprachbewältigung den Italienern unterliegen, so ist diese Feststellung einzuschränken: die Figaro-Platte (95242) liefert den Gegenbeweis; sie sei als Vorbild allen Sängern nachdrücklichst empfohlen! *Ludwig Hofmann* leiht seines Basses Abgrundtiefe dem Weinlied aus der Undine und dem Porterlied aus Martha. Vielleicht ist diesmal seine Stimme etwas zu klangsatt, sonst aber, wie immer, voll Noblesse (62686). *Julius Patzak* brilliert in zwei Operettennummern aus dem Lustigen Krieg und aus Gasparone. Er ist auch hier trefflich; ernste Musik liegt seinem Habitus jedoch besser (90061). *Helge Roswaenge* opfert gleichfalls der leichten Muse mit zwei Gesängen von Dostal und Meisel (23147). Auch sein Feld liegt sicherlich in höheren Gebreiten. — Die Kammermusik scheint nun einmal vom Fragmentarischen nicht loszukommen. Steht eine so hervorragende Genossenschaft wie das *Guarneri-Quartett* zur Verfügung, warum werden nur Teile geboten? Weshalb fanden aus Mozarts Streichquartett in G (Köchel 387) nur das Menuett und das Finale Gnade bei der Aufnahmeleitung? (95320). *Richard Strauß* würde sich nicht mit Bruchstücken zufriedengeben, wie die Ouvertüre zu Cornelius' Barbier von Bagdad — es ist die spätere mit dem Abul Hassan-Thema — erweist. Seine elegante Hand legt, von den Berliner Philharmonikern glänzend unterstützt, das feinsinnige Opus prachtvoll hin (66936). *Oskar Fried* hat es mit der Kapelle der Berliner Staatsoper nicht ganz so leicht: Wagners Faustouvertüre (95318) kommt nicht in allem klar heraus, manche Partien klingen verwischt, die Akzente wirken zu matt. Deutlich betont jedoch wird die in dieses geniale Jugendwerk eingebettete merkwürdige Vorahnung des Sehnsuchtsdranges, der später im Tristan den Höhepunkt der Erschütterung erklimmt. — Nun steigen wir über den Schubert-Lisztschen Ungarischen Marsch in c-moll, von Alois Melichar mit dem Orchester der Städtischen Oper, Berlin, sehr frisch und markant musiziert (95319), in die Ebene: da spielt eine ungarische Zigeunerkapelle drei alte Lieder der Pußta und einen Czardas (23181), das Grammophon-Blasorchester weckt mit der Deutschen Nationalhymne patriotische Gefühle (23194), das Livschakoffsche Tanzorchester macht durch Johann Straußsche Walzer (27180) warm. Endlich kommt die Operette daher: Eyslers »Bruder Straubinger«, Lehars »Paganini« (23155), Kalmans »Gräfin Mariza« (23155), Reinhardts »Süßes Mädel« (27181) beschließen den Reigen der sommerlichen Gaben.

Columbia

Bruno Walter, der Belkanto-Dirigent kat exochen, gießt über Mozarts g-moll-Sinfonie den Zauber süßesten Wohllauts. Dem unsterblichen Werk notengetreu gläubig, wird alles unterdrückt, was sich als individuelle Auffassung bemerkbar machen könnte. Ein echter Diener am Werk! Das aus Mitgliedern der Berliner Staatskapelle zusammengestellte Orchester folgt seinem Führer mit bewundernswerter Anpassung (DWX 1326/8). Ein Gegenstück hierzu bietet das Orchestre de la société des concerts du conservatoire in Paris unter Leitung von *Philippe Gaubert*. Es liefert eine gut nuancierte, kraftvoll ausladende und schmeichlerisch zarte Arbeit; und doch bleibt ein Erdenrest, den wohl die Wahl des Stückes verschuldet: Rimskij-Korssakoffs »Scheherazade« kann man heute nicht mehr mit innerer Anteilnahme genießen; sie liegt uns meilenfern (DWX 1/4). *Felix Roeper*

* RUNDFUNK *

Die diesjährige Funkausstellung in Berlin wird sicherlich viel Neues und Interessantes bringen; aber auch die vollkommenste Apparatur kann dem Grundübel der bisherigen Rundfunkmusik nicht abhelfen: der Körperlosigkeit, der Unplastizität des Klanges. Denn, was aus dem Lautsprecher oder aus einer Kombination von mehreren Lautsprechern herauskommt, ist immer nur »*einohrige*« Musik. Und das Rundfunkohr, d. h. das Mikrophon, kann nicht wie unser Gehirn einseitige sinnliche Eindrücke auf Grund früherer Wahrnehmungen und Erfahrungen ergänzen. Ebensowenig vermag ja die photographische Linse als »*Einauge*« in den Raum hineinzusehen. Man vergleiche eine gewöhnliche Photographie mit einer stereoskopischen Aufnahme, um zu erkennen, was hier gemeint ist. Die Filmleute haben sich bisher mit allen Mitteln gegen den stereoskopischen Film trotz seiner wundervollen Tiefenwirkung gesträubt, weil sie fürchten, daß die Produktionskosten sich dadurch um 60 % erhöhen und das Geschäft unrentabel machen werden. Beim Tonfilm wird man infolge der auf die Dauer nicht erträglichen Minderwertigkeit des flächigen Klanges um eine Doppelaufnahme wenigstens der Musik wohl nicht herumkommen. Und vielleicht verschwindet mit dem flächigen Klang dann auch das flächige Bild. Im Rundfunkbetrieb müßten zwei unabhängige Mikrophone (oder Mikrophongruppen) mit zwei verschiedenen Sendern verbunden werden; der Hörer hätte zwei Empfangsgeräte sowie zwei Lautsprecher nötig. Dann, und nur dann, würde er statt unplastischer Musik eine so naturtreue Wiedergabe hören, daß auch die *emotionelle* Wirkung nicht ausbliebe, die bisher selbst bei den künstlerisch wertvollsten Darbietungen fehlte.

*

Ein Vorbehalt ist bezüglich der Lautstärken zu machen: Die Stufungen im Rundfunk erreichen bestenfalls ein Hundertstel der Stärkedifferenzierungen, die im Konzertsaal möglich sind. Rundfunkmusik ist somit *immer* relativ leise, oder *immer* relativ laut. Daher (aber keineswegs nur deshalb) die Notwendigkeit einer funkeigenen Musik, deren Pathos sich weniger in wechselnden Stärkegraden als in Beschleunigungen und Verlangsamungen des Tempos, rhythmischen Differenzierungen usw. zu offenbaren hätte.

*

Hiernach ist es leicht zu begreifen, daß sich Konzerte von Massenchören zur Übertragung nicht eignen. Zunächst sollte man wissen, daß 1000 Sänger keine größere Klangfülle erzielen können, als ein ganz kleiner Chor, wenn er richtig gesteuert wird. Außerdem sollte man berücksichtigen, daß das Mikrophon auch alle Nebengeräusche überträgt, die von den 1000 Sängern verursacht werden, und daß eine Verschmutzung des Klanges daher unvermeidlich ist.

*

Der Berliner Intendant versprach, die gesamte Unterhaltungsmusik nach und nach rundfunkmäßig uminstrumentieren zu lassen. Darob herrschte ein paar Wochen lang eitel Freude unter den beschäftigungslosen Kapellmeistern. Aber solche Umarbeitungen sind nur bei der Kitschmusik möglich, nicht einmal bei Ouvertüren von Auber oder Hérold. (Sofern der Rundfunk Wert darauf legt, ein Kulturfaktor zu sein.) Ein anderer Programmchef meinte, man müsse die kompakte Musik der Vorkriegszeit etwas »auflockern«; eine sinfonische Dichtung wie „Tod und Verklärung" von Rich. Strauß könne ganz gut von einer 6—12 Mann starken Kapelle wiedergegeben werden. Natürlich. Man kann auch »Isoldens Liebestod« für Salontrio mit Sopransaxophon-Solo uminstrumentieren.

*

Bei einer Sitzung des Programmrats der Rundfunkgesellschaften erklärte der Kölner Intendant freimütig: »Es ist doch einfach niemand unter uns, der von Unterhaltungsmusik etwas versteht.« Dann muß man eben kundige Leute heranholen. Denn die Unterhaltungsmusik ist nun mal das Wichtigste für die Masse der Radioten. Und ihr Niveau könnte so gehoben werden, daß sie auch dem gebildeten, anspruchsvollen Hörer Freude bereiten würde. Aber die Sender übertragen in ihrer Hilflosigkeit wahllos Musik aus Cafés, Restaurants, Vergnügungsparks, Seebädern usw. Und das Programm ihrer eigenen »diesbezüglichen« Veranstaltungen enthält neben akzeptablen Stücken fast immer übelsten Kitsch. Es gibt nun unzweifelhaft sehr viel *leichte*, aber trotzdem geschmackvolle Musik, die keines Kommentars bedarf, und die gut klingt, wenn sie nicht trivial uminstrumentiert ist. »Unterhaltend« kann natürlich auch jede *seriöse* Musik sein, die einen gewissen Grad von Popularität erlangt hat, und die

der Musikfreund so genau kennt, daß er nicht dauernd mit gespanntester Aufmerksamkeit hinzuhören braucht. Man darf vielleicht definieren: Gute Unterhaltungsmusik ist jede populär gewordene seriöse Musik; schlechte Unterhaltungsmusik ist alles, was in einem seriösen Konzert unmöglich wäre.

*

Ich weiß: Den süßen Kitsch kann man im Rundfunk nicht ganz ausschalten; denn für einen recht hohen Prozentsatz der Hörer ist er das Schönste, was der Rundfunk zu bieten vermag. Also gut. . . , wenn man ihn nicht abwürgen darf, dann soll man ihn wenigstens isolieren. Man könnte mit ihm z. B. die »Bunten Abende« oder das »Wochenende« füllen. Eine kritische Veranstaltung der Berliner Funkstunde hieß: »Essig und Öl«. So war sie auch; der zugehörige Salat fehlte. Ich würde für künftige Veranstaltungen *dieser* Art vorschlagen: »Schmalz und Zimt«, oder einfach »Pipapo«. — Eine untere Geschmacksgrenze müßte doch wohl gezogen werden. Auch geht es wirklich nicht, daß das Cello der Kapelle in einem Potpourri Lohengrins Abschied von Elsa nachsingt und die Trompete dann bläst: „Behüt' dich Gott, es wär' zu schön gewesen."

*

Ein bißchen Abwechslung brachten bisher die Musikübertragungen aus anderen Ländern. Leider wird der Programmaustausch jetzt immer dürftiger, auch erstreckt er sich nur noch auf Osteuropa. Von Frankreich, England, Spanien und Italien hören wir nichts. Fragt man nach dem Grunde, so heißt es, daß sich die ausländischen Sendegesellschaften prinzipiell ablehnend verhalten oder zu hohe Forderungen stellen. Das ist nicht richtig. In Paris z. B. hatte das Fiasko der deutschen Unterhändler ganz andere Gründe. Sie interessieren hier nicht. In jedem Falle bleibt es bedauerlich, daß wir immer wieder alte abgespielte Opern aus dem deutschen Spielplan über uns ergehen lassen müssen und nie eine Übertragung aus einem der beiden großen Pariser Operntheater zu hören bekommen. Für die U.S.A. scheinen sich unsere Rundfunkleiter nur dann zu interessieren, wenn es sich um Boxkämpfe handelt; und Rußland wird gemieden wie die Pest. In Moskau hat man vor einiger Zeit eine »Deutsche Stunde« eingerichtet; es werden z. B. die schönsten russischen Volkslieder mit deutschen Texten gesungen. Aber selbst solche harmlosen Veranstaltungen gelten als unerwünschte politische Propaganda. Gegenüber einer so unbegreiflichen Kurzsichtigkeit und Engherzigkeit der verantwortlichen Leiter wie ihrer Beiräte bleibt nur die Hoffnung, daß es der Industrie gelingen werde, billige Europaempfänger herzustellen, die auch dem Minderbemittelten ermöglichen, sich aller Bevormundung zu entziehen und sich das anzuhören, was ihm zusagt.

*

So billig kann ein Europaempfänger allerdings niemals werden, daß er für diejenigen Kreise ernstlich in Frage käme, deren Beiträge den Rundfunk überhaupt erst existenzfähig gemacht haben. Was soll man da tun? »Wir Arbeiter«, heißt es in einem mit vielen Unterschriften versehenen Schreiben, »wollen keine minderwertigen Konzerte. Die modernen Tänze kennen wir gar nicht, und ihre Musik ist uns fremd. Die Schlagermusik wird nicht für uns gemacht, sondern für die reichen Leute in Berlin W. Nicht eine Amüsiermusik brauchen wir, sondern eine Erholungsmusik, die uns auffrischt.« Eine Gruppe von kleinen Angestellten geht noch weiter: »Der Rundfunk soll uns die Teilnahme an Konzert- und Opernveranstaltungen ermöglichen, die sonst nur vermögende Leute besuchen können. Populäre Musik gibt es im Überfluß. Die bekommen wir als Gratiszugabe zu einer Tasse Kaffee.« Der Bedarf an seriöser Musik scheint also doch größer zu sein, als man gemeinhin annimmt. Ich erinnere mich hierbei an einen »Hörbericht« aus Breslau unter dem Titel »Musikke« (auf berlinisch: Musieke; auf französisch sehr viel hübscher: musiquette). Die Musik des kleinen Mannes wurde hier lieblos verulkt und verhöhnt. Besonders gehässig war die Karikatur deutscher Militärmusik in einem Biergarten. Die Polen werden sich sicherlich über den gelungenen Streich des Herrn Sczuka gefreut haben. Es kann aber nicht Aufgabe eines deutschen Grenzsenders sein, antideutsche Propaganda zu machen.

Richard H. Stein

✱ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✱

KLEINE LEGENDEN IN HEITERER TONART

Spontini besichtigte die ägyptischen Antiquitäten im Louvre. Vor der Königsmumie, die mit jenem Amenophis identisch sein soll, unter dessen Regierung das Volk Israel Ägypten verlassen mußte, blieb er stehen und sagte: »Unseliger Pharao! Du allein bist an meinem Unglück schuld. Hättest du die Israeliten nicht aus deinem Lande verjagt, so säßen sie heute noch da, und ich wäre nicht durch Meyerbeer und Mendelssohn aus Berlin verdrängt worden, die dort jetzt an meiner Stelle die Oper und die Hofkonzerte dirigieren.«

✱

Liszt spielte in einem Hofkonzert vor dem Zaren. Er trug der Mode gemäß einen großen gestärkten Kragen, der sich während des Klaviervortrags gelockert hatte und aufzugehen drohte. Der Künstler versuchte mit der linken, mit der rechten Hand den Widerspenstigen zurückzudrängen, was ihm aber nicht gelang. Schließlich gab er seine Bemühungen auf und spielte das Stück mit herabhängendem Kragen zu Ende.

Der Kaiser, der den Anstrengungen Liszts amüsiert zugeschaut hatte, trat auf ihn zu, dankte ihm für das Spiel und sagte: »Verzeihen Sie, Meister, wenn ich lachte, aber ich mußte unwillkürlich an Schiller denken.«

»An Schiller, Majestät?«

»Nun ja, weil mir bei Ihrem Kampf mit dem Kragen die Stelle aus dem »Kampf mit dem Drachen« einfiel: »Und List muß mit der Stärke streiten.«

✱

Hellmesberger war seines Spottes wegen gefürchtet. Eines Tages besuchte ihn sein Freund Fuchs und zeigte ihm eine Serenade, die er komponiert hatte.

Interessiert vertiefte sich Hellmesberger in das Manuskript und gab es seinem Freund zurück mit den Worten:

»Fuchs, die hast du ganz gestohlen!«

✱

Adelina Patti war eine Schülerin Rossinis. Sie stellte jedoch den Meister nicht immer zufrieden. Als ihr Stern im Aufgehen begriffen war, verpflichtete sie der kunstliebende Finanzminister Péreire zu einer Soirée. Sie sang eine Arie aus dem »Barbier von Sevilla«. Als sie geendet hatte, ertönten laute »Dakapo«-Rufe. Da auch Péreire aufmunternd nickte, wiederholte sie ihren Vortrag.

Beim Abschied überreichte der Finanzminister der Sängerin mit Worten des Dankes eine Tausendfranknote.

Lächelnd besah sie den Schein und sagte leise: »Es war aber Dakapo!«

Der Minister griff schmunzelnd in die Tasche und gab ihr einen zweiten Tausender.

Freudestrahlend eilte die Patti zu Rossini und erzählte ihm von ihrem Erfolg. Der Meister nickte gleichgültig: »Das ist gut, mein Fräulein; mit diesem Geld werden Sie hoffentlich endlich richtig singen lernen!«

✱

Billroth spielte mit *Brahms* eine Sonate; kaum waren sie fertig, als Billroth, der die Violoncello-Stimme übernommen hatte, ausrief: »Hören Sie, Brahms, Sie haben mit so viel Feuer und Gewalt gespielt, daß ich mein Instrument kaum gehört habe!« Brahms nickte bedächtig: »Seien Sie froh, Billroth!«

✱

Hans von Bülow wurde von einer Dame aufgesucht, die ihn bat, die Stimme ihrer Tochter zu prüfen. Die Damen traten ziemlich selbstbewußt auf, worüber sich Bülow ärgerte.

Die angehende Künstlerin sang zwei Lieder. Als Bülow nicht gleich etwas über den Vortrag sagte, fragte die Mutter in ungeduldigem Tonfall: »Nun, Herr von Bülow, was raten Sie mir?«

»Gnädige Frau, ich gebe Ihnen den Rat, Ihr Fräulein Tochter in einem Kolonialwarengeschäft unterzubringen.«

»Kolonialwarengeschäft? — Wie meinen Sie das?«

Trocken erwiderte Bülow: »Weil Ihr Fräulein Tochter große Rosinen im Kopf und Mandeln im Halse hat.«

✱

Rubinstein dirigierte in Hamburg die erste Aufführung seiner »Makkabäer«. Während der Generalprobe versprach er den Musikern, daß er sie alle zum Souper in das Hotel Kaiserhof einladen würde, wenn die Oper Erfolg hätte. Aber die Oper fiel durch. Der betrübte Komponist hatte keine größere Sorge als allein zu sein und zu schlafen. Kaum war er in sein Hotelzimmer gekommen, als es klopfte.

»Wer ist da?«

»Hier ist das dritte Horn. Ich komme zum Souper!«

»Aber Sie haben doch den Mißerfolg miterlebt!«

»Verzeihen Sie, Meister, Ihre Musik hat *mir* sehr gefallen.«

*

Arthur Nikisch war im kaiserlichen Petersburg sehr beliebt. Wenn er kam, jubelte alles; die Kritiken glichen Hymnen, und einer schrieb in einem langen Essay, der in vielen Blättern erschien, von der »faszinierenden Art seines Dirigierens«.
Beim nächsten Konzert hörte Nikisch, dessen gutes Gehör sprichwörtlich war, wie jemand in der zweiten Reihe seiner Nachbarin zuflüsterte: »Olga, nicht wahr, du wirst es mir sagen, wenn er zu ‚faszinieren' anfängt?«

*

Hugo Wolf konnte sich trotz mehrfacher Mahnungen nicht entschließen, ein Steuerbekenntnis abzulegen. Als alle Aufforderungen vergeblich blieben, wurde er auf das Steueramt geladen. »Man muß doch von etwas leben«, sagte der Steuerbeamte, »wovon leben Sie?« — »Vom Pump!«

*

Max Reger überflog die Kritik über das Konzert eines Geigers, das er geleitet hatte. Der Kritiker beanstandete, daß der Künstler in Beethovens Violinkonzert eine des großen Genies nicht würdige Kadenz, vermutlich des Vortragenden eigene Schöpfung, eingeflochten habe. Reger hob das Telephon, klingelte den Rezensenten an und rief: »Halloh — hier Ludwig van Beethoven, Elysium. Ich wollte Ihnen nur mitteilen, daß die gestern gespielte Kadenz faktisch von mir stammt!«

*

Millöcker erhielt folgende Einladung: »Verehrter Meister, wir würden Sie gern morgen als unseren Gast begrüßen. Es wird sehr nett sein: Meine Frau singt, meine Tochter begleitet sie. Nach dem Konzert speisen wir dann um neun Uhr zu Abend.« — Millöcker antwortete: »Herzlichen Dank für die Einladung. Morgen, punkt neun, auf Wiedersehen!«

*

Geraldine Farrar sang in New York. *Toscanini* dirigierte. Und er richtete eine kritische Bemerkung an die Primadonna.
»Was heißt das!« erwiderte sie ärgerlich. »Ich bin eine große Künstlerin!«
Toscanini darauf: »Sehr schön, ich werde Ihr Geheimnis hüten!«

*

Karl Muck war in jungen Jahren in Solothurn verpflichtet. Er dirigierte dort auch den »Fidelio«. Später fragte ihn in Berlin ein Kollege: »Was, ‚Fidelio' in Solothurn? Wie war denn das möglich, wo die drei Hörner in der großen Arie schon bei uns kiksen?«
»O, die Leute haben sich in Unkosten gestürzt«, entgegnete er; »sie hatten das Schreckhorn, das Wetterhorn und das Finsteraarhorn verpflichtet! So klang es wenigstens!«

*

Reznicek erzählt: »Es mag im Jahre 1903 gewesen sein, als *Weingartner* in einem Berliner Sinfonie-Konzert der damals königlichen Kapelle meine »Tragische Sinfonie« aufführte. Unter den Zuhörern befand sich auch *Richard Strauß*. Bei der Aufführung entgleiste die kleine Flöte, worüber Weingartner und ich uns sehr ärgerten. Anders Strauß. Er fragte mich später: »Was war denn mit der kleinen Flöte?« Worauf ich ihm erklärte, daß der betreffende Bläser »geschmissen« hätte. Darauf Strauß: »Schade, ich hatte mich schon gefreut, daß Sie da eine interessante Stimmführung gemacht haben.«
Zehn oder zwölf Jahre später saß ich in einem Wohltätigkeitskonzert, in dem Strauß sein »Heldenleben« dirigierte. Wie das bei derlei Veranstaltungen, die hauptsächlich dem Betätigungsdrang der Komiteedamen ihr Dasein verdanken, oft zuzugehen pflegt: es gab nur dünnen Beifall. Als ich in das Künstlerzimmer der Philharmonie kam, saß Strauß sehr schlecht gelaunt da und apostrophierte mich folgendermaßen: »Sie mit Ihren Dissonanzen« (mittlerweile waren meine stark gepfefferten sinfonischen Dichtungen »Schlemihl« und »Der Sieger« erschienen). »Jetzt mag das Publikum keinen Es-dur-Dreiklang mehr hören.«

*

Vieuxtemps war auf einer Kunstreise durch Rußland von einem kunstliebenden Aristokraten eingeladen worden, bei ihm Quartier zu nehmen. Bei der Mittagstafel sah er unter dem Tisch ein schwarzes Tier liegen, das seine großen feurigen Augen unverwandt auf ihn gerichtet hielt. Vieuxtemps beschlich ein ängstliches Gefühl. Die Dame des Hauses bemerkte die Unruhe des Gastes und sagte: »Lassen Sie sich nicht stören, es ist nur unser zahmer schwarzer Wolf.« Am Abend, als Vieuxtemps nach Aufhebung der Tafel sein Zimmer aufsuchen wollte, folgte ihm das unheimliche Tier. Ein Bedienter sagte zu ihm:

»Lassen Sie sich nicht stören, es ist nur unser schwarzer Wolf, ich will ihn fortjagen.« Am andern Morgen hörte der Künstler Flintenschüsse. Als er einen Diener nach der Ursache fragte, erwiderte dieser in aller Ruhe: »Lassen Sie sich nicht stören, wir haben nur den schwarzen Wolf erschossen, weil er unsern Koch zerrissen hat.«

*

Moritz Moszkowski erhielt eines Tages den Besuch eines jungen Komponisten, von dem längere Zeit nichts mehr gedruckt worden war. »Sie schreiben wohl gar nichts mehr?« fragte der Meister im Laufe des Gesprächs.
»O doch, ich schreibe schon noch ab und zu.«
»So, auch — zu?« wiederholte Moszkowski lächelnd.

*

Gustav Mahler hatte die Gewohnheit, Bühnenproben niemals, auch nicht für eine Minute zu verlassen. Um so größer war das Erstaunen des Personals der Wiener Hofoper, als er eines Tages die Leitung der Probe seinem Oberregisseur übergab und erklärte, für eine Stunde weggehen zu müssen. Das hatte man von Mahler noch nie erlebt. Nach einer Stunde erschien er wieder und führte die Probe weiter. Nach Schluß der Probe fragte ihn ein Mitglied, das mit ihm besonders gut stand, wo er denn eigentlich hingegangen sei. Und Mahler antwortete: »Ich hab' geheiratet.«

*

In der Probe zu einem seiner Konzerte in Wien wartete *Richard Wagner* mit Ungeduld auf *Amalie Materna*, die in seinem Konzert mitzuwirken hatte. Endlich traf die Künstlerin erschöpft ein. (In der Hofoper hatte sie zur selben Zeit an den Proben zur Uraufführung von *Goldmarks* »Königin von Saba« teilgenommen.) Die Materna, die in der Opernprobe mit voller Stimme gesungen hatte, wollte sich in der Konzertprobe schonen. Da rief ihr Wagner scherzend zu: »Bitte, nicht markieren, ‚*goldmarkieren*' Sie in der Oper!«

*

Richard Strauß erzählt aus seiner Berliner Hofkapellmeisterzeit eine Begebenheit, die das Wesen und die Bedeutung Karl Mucks, der ihm übergeordnet war, kennzeichnet. Man hält Orchesterprobe ab. Aber es klappt nicht. Strauß müht sich mit Schimpfen, gutem Zureden. Es klappt noch immer nicht. In seiner Verzweiflung greift er zu dem furchtbarsten Mittel, das ihm zu Gebote steht: »Meine Herren, wenn es jetzt nicht geht, hol' ich den Doktor Muck!« Es soll sofort geklappt haben.

*

Aus *Hans Pfitzners* Dirigentenzeit am Straßburger Stadttheater ist eine Begebenheit, die die Begeisterung und Ehrfurcht Pfitzners vor bedeutenden Werken charakterisiert, noch zu wenig bekannt. Gerade damals begannen Intrigen gegen ihn einzusetzen; um ihn zu stürzen, bereitete man ein Komplott gegen eine »Meistersinger«-Aufführung vor. Der Darsteller des Beckmesser stellte sich gleich nach dem ersten Akt krank, sang nicht mehr, um die Aufführung, Pfitzners ganzen Stolz, zu gefährden. Fest entschlossen, ohne ein Wort der Mißachtung, ließ sich Pfitzner seinen Bart abrasieren, zog seinen Dirigentenfrack aus und übernahm die Rolle des Beckmesser. Mit scharfer, unschöner Stimme führte er die Partie durch, in seinem Spiel und seiner Auffassung derart überzeugend, daß die geplante Empörung in hellste Begeisterung umschlug.

*

Jedesmal wenn *Felix Mottl* als Gastdirigent nach Leipzig kam, suchte er Gustav Herrmanns kleines Gastzimmer auf. Sein Gepäck bestand in einem Handtäschchen, darinnen das Schlafzeug, Zahnbürste und der Frack zusammengestopft waren. Und ein paar Schachteln Zigaretten. Einmal hatte er überdies noch eine Tasche mit, kleiner als die jetzigen Stadttaschen der Damen. »Entschuldigens« — sagte er — »daß ich mit großem Gepäck komme, aber ich muß noch auf ein paar Täg nach Petersburg.«

*

Bei seinen »Gaudeamusern« fühlte sich *Anton Bruckner* am wohlsten. Unterricht war das, was er zum besten gab, eigentlich nicht zu nennen. Er fing mit den Kirchentonarten an und war plötzlich beim Zitieren eines lobenden Urteils in einer deutschen Zeitung über seine Werke, setzte sich dann ans Klavier und spielte einen Satz aus einer neuen Sinfonie, plauderte von Richard Wagner, malte Notenköpfe an die Tafel, nahm hier und da eine Prise Schnupftabak, rannte, wenn es heiß war, zur Wasserleitung und ließ seinen wuchtigen Schädel vom Wasser bespülen, kam mit nassem Gesicht zurück und ließ es an der Luft trocknen, erzählte von seiner Londoner Reise, brummte einen »Viechkerl« an, kniete beim Aveläuten nieder, betete inbrünstig und war glücklich.

*

Brahms wurde mit der Bitte um Autogramme geradezu überschwemmt. Kein Wunder, daß er im Lauf der Zeit eine hervorragende Geschicklichkeit erlangte, sich solchen Wünschen zu entziehen. Einstmals erhielt er folgenden Brief: »Die von Ihnen bestellte Sendung von 10 Dutzend echter Solinger Klingen wird in den nächsten Tagen bei Ihnen eintreffen. Wir werden uns erlauben, den Betrag hierfür durch Postnachnahme einzuziehen!« Brahms fiel auf den plumpen Trick nicht herein und steckte den Brief in die Tasche. Die Sendung kam natürlich nicht an.
Eine hartnäckige Dame in Kapstadt bestellte bei ihm Jahr für Jahr einen »seiner weltberühmten vortrefflichen Wiener Flügel«. Sie hoffte, daß Brahms ihr berichtigend mitteilen werde, daß er kein Klavierfabrikant sei. Nichts dergleichen geschah. Mit der Zeit mag die Hartnäckige das Vergebliche ihres Bemühens eingesehen haben.

*

Massenet mußte gezwungenermaßen eine ihm sehr empfohlene Sängerin anhören. Wenig erbaut von der Stimme, brach er bald ab. Aber das Mädchen ließ nicht locker und erbat noch eine Eintragung in ihr Album. Der Komponist rächte sich, indem er eine Phrase aus seiner Oper »Manon« eintrug: »Fliehe, süßes Bild!«

*

Unter den Schülern *Heinrich Grünfelds* befand sich einer, dessen Talentlosigkeit in keinem Verhältnis zu der aufgewandten Mühe des Lernens stand.
Grünfeld sagte ihm den Unterricht ab mit den Worten: »Sie müssen *Monate* nehmen, *Stunden* haben bei Ihnen keinen Zweck.«

*

Rossini besuchte mit einem Freund eine Uraufführung in der »Großen Oper«. Sie hatten eine Loge genommen. Rossini behielt seinen hohen Hut auf dem Kopf. Bei jeder Arie nahm er ihn aber grüßend ab und verbeugte sich lächelnd.
»Was machst du denn da?« fragte ihn sein Freund verwundert.
»Ich grüße alte Bekannte«.

*

Eduard Hanslick hatte sich eines Leberleidens wegen zur Kur nach Karlsbad begeben müssen. Heimgekehrt, fühlte er sich wieder ganz wohl. Darauf prägte Joseph Hellmersberger folgenden Schüttelreim: »Hanslick ist leberleidend nach Karlsbad gegangen und leider lebend wieder zurückgekommen.«

*

Volkmar Andreä sagte einmal zu Max Reger: »Wenn ich deine Musik höre, werde ich immer matter, nie reger.« *Reger* antwortete: »Und wenn ich deine hör', dann hör ich immer andrä.«

*

Bevor *Toscanini* Amerika verließ, um sich mit dem Orchester der New Yorker Philharmoniker nach Europa einzuschiffen, war er aus Anlaß seiner Abreise zu einem großen Rout geladen. Natürlich fehlte bei diesem Fest auch eine Jazz nicht, die aus Leibeskräften für Lärm sorgte. Toscanini beobachtete eine Zeitlang die Spieler, die wie toll an ihren Instrumenten herumfingerten, und sagte schließlich kopfschüttelnd: »Was versuchen diese Leute eigentlich zu tun?«

*

Mahler schätzte gutes Essen sehr und sprach auch gern davon. Eines Tages, bei den Festspielen in Salzburg, saß er mit Richard Strauß im Kreise einer großen Anzahl von mitwirkenden Künstlern in einem Restaurant bei Tisch. Er unterhielt sich äußerst angeregt mit Strauß, so daß alle Umsitzenden gespannt hinhorchten, in der Hoffnung, einiges von einem sicher höchst aufschlußreichen musikalischen Gespräch zwischen den beiden Meistern zu erhaschen. Und in die so entstandene Stille hörte man plötzlich Mahlers Stimme: »Ja, mein Lieber, wenn Sie zum Gulasch nicht ebensoviel Zwiebel nehmen wie Fleisch, dann wird's im Leben nix.«

*

Nach einem Konzert fragte jemand den Chopin-Spieler *Wladimir von Pachmann*, der seine Vorträge stets durch erläuternde Reden zu begleiten pflegt, warum er niemals Beethoven spiele.
»Immer tief, immer hoch, nichts in der Mitte«, entgegnete Pachmann.

*

David Popper und *Carl Goldmark* waren intim befreundet. Eines Tages promenierten beide in Karlsbad. »Siehst du, Carl«, bemerkte Popper, »in hundert Jahren wird an dem Hause, wo du jetzt hier wohnst ...«
Bescheiden wehrte Goldmark ab mit den Worten: »Ach, laß das; rede keinen Unsinn!«
»Du magst dich noch so sträuben«, erwiderte Popper, »ich erkläre dir ...«
»Ich höre so dummes Zeug nicht gern«, replizierte Goldmark.

»Und es wird doch so sein«, schloß Popper seine Rede, »eine Tafel wird es verkünden: ‚Hier sind möblierte Zimmer zu vermieten!'«

*

Eine eitle Sängerin erhält auf andauerndes Drängen die Gelegenheit, *Saint-Saëns* vorzusingen. Dabei zierte sie sich in naiver Gefallsucht und sagte: »O Meister, ich zittere am ganzen Körper, ich habe große Angst!«
»Und ich erst!« erwiderte ärgerlich der Komponist.

*

Friedrichs des Großen Flötenlehrer *Quantz* stellte dem König einen seiner Schüler vor, der vortrefflich Flöte blies. Der König lobte den jungen Künstler, doch etwas kalt, und wendete sich dann an den Meister: »Er hat mich vernachlässigt. Der junge Mensch beweist es, und der hat sich gewiß nicht so viel Mühe gegeben wie ich.«
»Ich habe allerdings bei ihm noch ein wirksames Hilfsmittel angewendet.«
»So? Welches?«
Quantz stockte, und da der König in ihn drang, machte er eine Bewegung wie mit dem Korporalstock.
»Aha«, sagte Friedrich, »das ist was anderes. Wir wollen bei unserer Methode bleiben.«

*

Ottorino Resphigi genügte, als er einmal ein Thema nicht finden konnte, das Kreischen seines Papageis. »Ich suchte«, sagt er, »ein charakteristisches Motiv für »Belsagor«, den Erzteufel meiner gleichnamigen Oper, doch die Inspiration versagte mir bei diesem Punkt. So viel ich auch nachgrübelte, alles war umsonst. Da wurde ich zufällig auf das Gekreisch meines Papageis aufmerksam und bemerkte mit Staunen, daß er eine groteske Phrase einums anderemal wiederholte. Nein, es konnte keinen Zweifel mehr geben: hier hatte ich das Thema, das ich so lang und mit so hartnäckiger Vergeblichkeit gesucht hatte. Ohne zu zögern bemächtigte ich mich dieses Motivs, denn ich durfte sicher sein, von seinem wirklichen Verfasser nie des Plagiates beschuldigt zu werden.«

*

Händel erhielt von einem unbekannten Gönner ein Dutzend Flaschen alten Johannisberger zum Geschenk. Der Zufall wollte, daß ihn an diesem Tage einige Freunde besuchten. Schnell räumte er den Wein in sein nebenan gelegenes Arbeitszimmer, aus Furcht, mit den Freunden den Wein teilen zu müssen. Bei der lustigen Unterhaltung aber bekam Händel Sehnsucht nach dem Johannisberger. Plötzlich sprang er auf und eilte mit dem Ruf: »Ein Gedanke, ein Gedanke!« in sein Arbeitszimmer. Dort nahm er einen kräftigen Schluck von dem Wein und kehrte mit heiterer Miene zu seinen Freunden zurück, die in ehrfurchtsvoller Stimmung seiner harrten. Bald darauf hatte er wieder einen »Gedanken«, dem ein dritter und vierter folgte. Beim fünften aber schlich ihm einer der Freunde nach, um festzustellen, was er eigentlich treibe. Da sah er Händel mit einer Flasche in der Hand und gerade im Begriff, den fünften Gedanken durch einen herzhaften Schluck lebendig zu machen. Bei seinem Wiedererscheinen war Händel zuerst erstaunt über das Gelächter, das ihn empfing, stimmte dann aber mit ein und opferte frohgelaunt einige Flaschen des köstlichen Tropfens, den man von dieser Stunde an nicht mehr Johannisberger, sondern »Händels Gedanken« nannte.

*

Leopold Godowsky gab in Berlin ein Konzert mit großem Erfolg. Die Gattin des russischen Gesandten wußte nicht, wie sie ihrer Begeisterung Ausdruck geben sollte, und apostrophierte den Künstler: »Welch herrlicher Bechstein!«

*

Grétry hörte einst auf einem Spaziergang in Paris eine Melodie, die ihm sehr bekannt vorkam. Ein Leiermann spielte eine Kavatine aus seinem »Richard Löwenherz«. Grétry trat an den »Künstler«, der die Weise viel zu langsam drehte, heran und sagte zu ihm: »Lieber Mann, das Lied muß schneller gespielt werden. Sehen Sie, so.«
Damit ergriff er selbst die Kurbel. Als ihn der Leiermann erstaunt musterte, meinte der Meister lachend: »Ja, ja, ich verstehe doch wohl ein bißchen davon, ich bin nämlich der Komponist Grétry selbst.«
Am andern Tage sahen die verblüfften Pariser auf dem Kurbelkasten des Leiermanns ein Schild mit der Aufschrift »Mascarelly, Schüler Grétrys.«

*

Bülow war ein Gegner aller Ehrungen und Huldigungen. Nach einem Konzert machte jemand den schüchternen Versuch, ihm einen Lorbeerkranz zu überreichen. Mit den Worten: »Das wird ein Irrtum sein, ich bin kein Vegetarier«, lehnte er die Ehrung ab.

*

* ZEITGESCHICHTE *

NEUE OPERN

Paul Graeners neue Oper »*Friedemann Bach*«, Buch von Rudolph Lothar, wird ihre Uraufführung im Spätherbst erleben.

Hugo Herrmann ist mit einer komischen Oper beschäftigt: »*Die Schildbürger*«, Text von Werneck.

Mark Lothar hat die Komposition einer komischen Oper in zwei Teilen nach einem Text von Hugo F. Koenigsgarten: »*Lord Spleen*«, die Geschichte vom lärmscheuen Mann, vollendet.

Francesco Malipiero hat seine neue Oper »*Torneo Notturno*« betitelt.

Karol Moor ist der Komponist eines neuen Bühnenwerkes, das unter dem Titel »*Der letzte Akkord*« Mozart in den Mittelpunkt des Geschehens stellt. Verfasser des Textbuches ist Leon Pohl. Die Uraufführung fand in Prag statt.

Othmar Schoecks neues Bühnenwerk ist eine auf dem Dialog des Grimm-Märchens »Vom Fischer un syner Fru« aufgebaute szenische Kantate. Sie gelangt an der Dresdner Staatsoper zur Uraufführung. Am gleichen Abend geht auch Schoecks »Don Ranudo« in Szene. Weitere Aufführungen des »Fischers« sind in Zürich und St. Gallen vorgesehen.

Egon Wellesz neue Oper »*Die Bakchantinnen*« wird ihre Uraufführung an der Wiener Staatsoper erleben.

*

Arrigo Pedrollos, Musikdrama in drei Akten: »*Schuld und Sühne*«, das in der deutschen Bearbeitung von Walter *Dahms* kürzlich am Stadttheater in Breslau Erfolg erzielte, kommt in Wiesbaden, Duisburg-Bochum und Magdeburg zur Aufführung.

Max von Schillings Neugestaltung seines »*Pfeifertag*« soll zu Beginn der nächsten Spielzeit an der Berliner Staatsoper Unter den Linden zur Uraufführung gelangen.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN (Städtische Oper): An neuen Werken wurden erworben: »*Galatea*« (Braunfels), »*Armer Columbus*« (Dressel), »*Angelina*« (Rossini), »*Vertauschte Rollen*« (Auber), »*Doge und Dogaressa*« (Roselius), »*Oberst Chabert*« (Waltershausen). Neu einstudiert werden »Aida«, »Walküre«, »Meistersinger«, »Zauberflöte«.

Die *Berliner Kammeroper*, die auch in diesem Jahr wieder eine Reihe von Vorstellungen in den polnischen Grenzgebieten veranstalten wird, hat nach eigenen Bearbeitungen für die nächste Spielzeit folgenden Plan aufgestellt: »Der Doktor und der Apotheker« von Dittersdorf, Mozarts »Entführung aus dem Serail«, »Die heimliche Ehe« von Cimarosa und Rossinis »Der Barbier von Sevilla«.

DRESDEN: Der Spielplan der Staatsoper für die neue Theaterzeit sieht an Uraufführungen *Othmar Schoecks* Märchenspiel »*Vom Fischer und syner Fru*« (zugleich mit desselben Komponisten »Don Ranudo«) und *Mark Lothars* komische Oper »*Lord Spleen*« vor. An Neueinstudierungen werden geplant: »Figaros Hochzeit« (nach Entwürfen von Pankok), Bizets »Carmen«, Verdis »Otello«, Meyerbeers »Hugenotten« (in neuer Übersetzung und Bearbeitung), Pfitzners »Palestrina«, Rossinis »Barbier von Sevilla«, Offenbachs »Hoffmanns Erzählungen«, Blechs »Versiegelt« und »Ariadne« von Strauß.

GÖTTINGEN: Der Festspielausschuß hat beschlossen, die Festspiele auch 1931 weiterzuführen, und zwar sind vorgesehen: eine *Oper* von *Händel*, eine von *Purcell* und eine moderne Oper. Um den Bestand der Festspiele auch für die Zukunft zu sichern, ist beabsichtigt, eine *Festspielgemeinde* zu gründen.

MÜNCHEN: Die Schauspielmusik von *Hans Uldall* zu Julius Maria Beckers »Brükkengeist«, eine umfangreiche begleitende Kammermusik in geschlossenen Formen, wurde bei der Aufführung am *Staatstheater* mit starker Anerkennung aufgenommen.

NÜRNBERG: Im September werden es 25 Jahre, daß das Opernhaus am Ring eröffnet wurde. Aus diesem Anlaß ist eine *Jubiläumswoche* geplant, die folgende Aufführungen bringen wird: »Don Juan«, »Meistersinger«, Rossinis »Angelina« in der Bearbeitung von Hugo Röhr und eine Neueinstudierung des »Fliegenden Holländer«.

PARIS: Das Theater Montparnasse eröffnet seine neue Spielzeit unter Direktion von Gaston Baty Anfang September mit der »*Dreigroschenoper*« von Kurt *Weill*.

Alban Bergs »*Wozzeck*« wird anläßlich des Pariser Kongresses der Internationalen Gesellschaft für neue Musik in der Oper d'Aixla-Chapelle im September zur ersten französischen Aufführung gelangen.

VERONA: In der Arena sind im August folgende Opernwerke zur Aufführung gebracht worden: *Mussorgskijs* »Boris Godunoff«

(sechsmal) und *Verdis* »Macht des Schicksals« (fünfmal).

*

Das deutsche Operngastspiel in Amerika soll im Herbst beginnen. Als erster Dirigent ist *Max von Schillings*, als zweiter *Carl Adler* gewonnen worden. Die Regie liegt in den Händen von Jan Heythekker (Hamburg). Unter den Solisten sind zu nennen: Klarie v. Küllberg und Margarete Bäumer (Berlin), Marie v. Essen (Dresden), Max Roth und Carl Braun (Berlin), Johannes Sembach (Dresden), Carl Hartmann (Düsseldorf), Max Adrian (Hannover). Insgesamt wird das Ensemble aus 45 Künstlern bestehen. Den Spielplan beherrscht Richard Wagner mit dem »Ring«, dem »Fliegenden Holländer« und »Tristan und Isolde«, ferner werden einstudiert »Don Juan« und »Tiefland«.

*

Bizets »*Carmen*«, 1875 in Paris uraufgeführt, erreichte jüngst an der gleichen Stätte, der Opéra comique, die 2000. Wiedergabe.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Theodor Blumers neues Werk (op. 63) betitelt sich »*Wendelin Dudelsack und die kleine Marmotte*«, ein Zyklus verliebter und grotesker Lieder für Tenor, Klavier und obligate Instrumente (Flöte, Saxophon) nach Gedichten von Kurt Arnold *Findeisen*. Es wird anläßlich der Tagung des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer in Dresden zur *Uraufführung* gelangen.
Hans Gáls neue »*Ballettsuite*« hat Fritz Busch für Dresden zur Uraufführung angenommen.
Karl Marx' neues *Klavierkonzert* gelangt im Herbst durch Edwin Fischer zur Uraufführung. Es sind bereits in einer Reihe von deutschen Städten Aufführungen des Werkes vorgesehen. Von demselben Komponisten kündigt der Verlag *Bote & Bock* ein neues *Bratschenkonzert* an.
Hans F. Redlichs neues Werk: »*Apostelgesänge*« für Bariton und Orchester gelangt im Winter unter Leitung von Hermann Scherchen in Königsberg zur Uraufführung.
Josef Reiter hat eine abendfüllende Sinfonie vollendet, deren Uraufführung unter Franz Mikorey im Wiener großen Musikvereins-Saal als außerordentliche Veranstaltung des Wiener Männergesangvereins stattfinden wird. Den Männerchor im Schlußsatz nach Worten von Goethes »Faust II« übernimmt der Wiener Männergesangverein.
Hermann Erdlen hat zu dem niederelbischen Epos »*Eiwet Dürs*« von Wilhelm Heinitz einen Zyklus von musikalischen Interludien geschrieben.
Arnold Schönbergs neuestes Werk, die »*Sechs Stücke für Männerchor*« op. 35 (auf eigene Texte) erscheinen demnächst bei Bote & Bock, Berlin.
Die Kantate »*Lieder der Nacht*« (nach Gedichten von Conrad L. Haumann) für Soli, Chor und Orchester von *Erich Sehlbach* (Folkwang-Schulen, Essen) wird Meyer-Giesow in den städtischen Konzerten zu Oberhausen zur Uraufführung bringen.
Karl Wiener, einer der musikalischen Leiter der Berliner »Funkstunde«, hat soeben eine *Sinfonie* vollendet, die im Laufe des kommenden Winters zur Uraufführung gelangt.

*

Heinrich Schütz' Geistliche Chormusik von 1648, die 29 fünf- bis siebenstimmige Motetten enthält, wird jetzt von Kurt Thomas für den praktischen Gebrauch in neuer Ausgabe vorbereitet. Die 29 Motetten werden bis zum Herbst sämtlich im Verlage Breitkopf & Härtel erscheinen.

KONZERTE

BERLIN: *Wilhelm Furtwängler* wird in der kommenden Saison mit dem Bruno Kittelschen Chor und dem Berliner Philharmonischen Orchester die Pfitznersche Chorfantasie »Das dunkle Reich« zur Berliner Erstaufführung bringen. Als weitere Choraufführungen sind das Requiem von Mozart und im Januar eine Aufführung der »Schöpfung« von Haydn vorgesehen.
Die *Gesellschaft der Musikfreunde* veranstaltet ihre sechs Konzerte in der Philharmonie mit dem Philharmonischen Orchester unter Leitung von *Heinz Unger*. Als Solisten für diese Konzerte wurden verpflichtet: Igor Strawinskij, Adolf Busch, Moriz Rosenthal, Wilhelm Backhaus, Mme. Cahier, Ignaz Friedman, Jacques Urlus.
Die *Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik* veranstaltete in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche einen *Händel-Abend* unter Mitwirkung von H. J. Moser, Fritz Heitmann, H. Diener und B. Masurat als Solisten, sowie dem Collegium musicum instrumentale unter Leitung von H. Diener. Die Studierenden der Klavierklasse Schubert spielten an

zwei Abenden das ganze »Wohltemperierte Klavier«. Die Orgelklasse Sittard brachte Werke von Bach, Reger, Bossi und Middelschulte zu Gehör. Mozarts Kegelstatt-Trio und andere Werke der Kammermusik bot die Klavierklasse Dahlke, »Tänze für Klavier« von Bach bis Tiessen die Klavierklasse Else C. Kraus. Das Sommersemester schloß mit einer Rheinland- und Verfassungsfeier, bei der der Direktor Moser die Bedeutung des Rheinlandes für die Entwicklung der Künste, vor allem der Musik, eingehend würdigte.

DRESDEN: Das kürzlich erstmalig veröffentlichte Chorwerk »*Stabat mater*« von *Peter Cornelius* wird anläßlich der diesjährigen Tagung des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler durch den Staatsopernchor unter Leitung von K. M. Pembaur aufgeführt werden.

DÜSSELDORF: *Windspergers* Requiem wird im November unter Weisbach wiederholt und vom Rundfunk übertragen.

FRANKFURT a. M.: *Hugo Herrmanns* »*Lateinischer Hymnus*« gelangt beim »Katholischen Kirchenmusik-Fest« im Oktober zur Uraufführung.

Die Ortsgruppe *Frankfurt a. M.* der »*Internationalen Gesellschaft für Musik*« hat beschlossen, nach zweijähriger Tätigkeit vorläufig keine weiteren öffentlichen Konzerte mehr zu veranstalten. Gemessen an dem kleinen Kreise solcher Musiker und Musikfreunde, die wirkliches Interesse an der künstlerisch exponierten Tätigkeit der Gesellschaft haben, ist die Veranstaltung öffentlicher Abende zur Zeit mit allzu großen Kosten verbunden. Daher wird die Ortsgruppe bis auf weiteres Veranstaltungen nur von Fall zu Fall in rein privatem Rahmen abhalten.

FREUSBURG a. d. Sieg: *Händels Johannespassion* wurde im Juli während der Kölner Hochschulwoche unter Leitung *Felix Oberborbecks* zur Uraufführung gebracht. Das im Alter von 19 Jahren komponierte Werk Händels ist von Erhart Krieger durch Bearbeitung und Kürzung der Praxis zugänglich gemacht worden.

GERA: Der *Musikalische Verein* und die *Reußische Kapelle* brachten unter Heinrich Laber in vergangener Spielzeit an neuen Werken: *Pfitzner:* Drei Palestrina-Vorspiele; *Respighi:* Aretusa; *Lobertz:* Symphonische Märchen-Suite; *Reger:* 100. Psalm; *Händel-Straube:* Dettinger Te Deum; *Hausegger:* Wieland der Schmied; *Reznicek:* Ouvertüre

Donna Diana«; *Blumer:* zwei Orchesterstücke, op. 59.

KARLSRUHE: Die Badische Hochschule für Musik brachte in ihrem diesjährigen Schlußkonzert der Studierenden das Konzert op. 38 für Orgel, Chor und Orchester von *Walter Braunfels* zur Erstaufführung. Den Orgelpart spielte Hugo Ernst Rahner. Hochschuldirektor *Franz Philipp* hat mit seinem Kammerchor in einer Morgenveranstaltung in der Kunsthalle das »Officium Dominica V post Pentecosten« und das »Officium de Sancto Conrado« aus dem Choralis Constantinus von *Heinrich Isaac* mit großem Erfolg aufgeführt.

LEIPZIG: In die Leitung der *Gewandhaus-Konzerte* werden sich im kommenden Winter neben *Bruno Walter* und *Karl Straube* als Gastdirigenten *Wilhelm Furtwängler*, *Eugen Jochum* und *Otto Klemperer* teilen.

LENINGRAD: Nachdem schon D. Schostakovitsch, W. Descheroff und A. Schaporin die *Balalaika* im Orchester verwendeten, hat *S. Wassilenko* ein großes dreiteiliges Konzert für Balalaika mit Orchesterbegleitung komponiert. *A. Hauk* brachte es in einem Konzert der Philharmonie zur erfolgreichen Uraufführung.

LONDON: Im ersten Konzert der von Courtauld gegründeten neuen Konzertgesellschaft wird das Trio *Schnabel-Flesch-Piatigorsky* das 5. Brandenburgische Konzert von Bach, das Doppelkonzert von Brahms und das Tripelkonzert von Beethoven zur Aufführung kommen.

LÜNEBURG: Gelegentlich eines Orgelkonzertes in der Johanniskirche spielten *Jan Gesterkamp* (Geige) und *Carl Hoffmann* (Orgel) Morteaus Fantasie op. 27. Hanni Gesterkamp (Alt) brachte Gesänge von Pergolesi, Dvorak und Brahms zum Vortrag. Den Beschluß bildete Marteaus »Präludium

und Passacaglia« für Orgel, von Carl Hoffmann virtuos gespielt.

MADRID: Das *Orquesta Sinfonica* beabsichtigt unter Leitung von *Heinrich Laber* eine Konzertreise durch Frankreich, Deutschland und nach Prag, Wien und Budapest. Laber hat dieses Orchester bereits in 18 Konzerten in Spanien dirigiert.

MAGDEBURG: Die *»Adventskantate«* von Otto *Besch* für Soli, Chor und Orchester, der größte Erfolg des Tonkünstlerfestes in Königsberg, gelangt am Totensonntag gleichzeitig in Magdeburg zur westdeutschen Erstaufführung und in Königsberg unter Scherchen zur Wiederholung.

NÜRNBERG: *Erich Rhodes* dreistimmiger Männerchor mit Klarinette, Horn und Fagott op. 18 »Mittagsstille« erlebte durch den Nürnberger Männergesangverein (Dirigent Waldemar Klink) am 2. Juni die Uraufführung.

PARIS: *Franz von Hoeßlin* wird im nächsten Winter *fünf* Konzerte als Gast dirigieren.

PHILADELPHIA: *Leopold Stokowski* hat *Kurt Weills »Lindberghflug«* erworben und bringt ihn im Herbst zur amerikanischen Erstaufführung.

SAINT - LEU - LA - FORET: Im Juni und Juli veranstaltete *Wanda Landowska* einige »Fêtes pastorales«. Unter Mitwirkung auch deutscher Schüler kam eine größere Zahl von Meisterwerken Buxtehudes, Bachs, Händels, Scarlattis, Purcells, Tunders, Rameaus, Couperins u. a. zu Gehör. Im Mittelpunkte stand das gereifte Cembalospiel der Landdowska.

TIENTSIN: Die Konzertsängerin Margarete*Netke-Loewe*, die jetzt Professor für Musik in Tokio ist, hat mit dem russischen Pianisten Leonid *Kochanskij* hier sehr erfolgreiche Konzerte gegeben.

VENEDIG: *Das internationale Fest zeitgenössischer Musik* wird vom 7. bis 14. September stattfinden. Vier Orchester- und drei Kammermusikkonzerte sind vorgesehen, die außer dem ersten Kammermusikabend im Excelsior am Lido und im Teatro La Fenice abgehalten werden. Auf dem Programm stehen außer Werken der bedeutendsten italienischen modernen Musiker von ausländischen Komponisten u. a. Hindemith, Honegger, Bartok, Bloch, Roussel, Kodaly, Krenek, Skriabin, Szimanowski, Milhaud, de Falla, Prokofieff, Walton, Strawinskij, zum Teil mit noch unaufgeführten Werken. Das einzige von *Molinari* geleitete Konzert alter Musik des Augusteo-Orchesters ist Corelli, Haydn und Vivaldi gewidmet. Unter den mitwirkenden Künstlern sind u. a. das Rothquartett und Hindemith verpflichtet, der in seinem Konzert für Viola und Kammermusik den Solopart spielen wird.

WIEN: Hier wird zum ersten Male eine *zyklische Gesamtaufführung* der *Orgelwerke* von Johann Sebastian *Bach* stattfinden. Franz Schütz wird an zehn Abenden Bachs große Orgelwerke im Wiener Konzerthause und im Musikvereinssaal spielen.

*

Die *Wiener Philharmoniker* haben eine Einladung erhalten, in der nächsten Saison in Paris, Brüssel, Monte Carlo, Amsterdam und Genf unter *Clemens Krauß* zu konzertieren.

Das *Bostoner Sinfonieorchester* unter Leistung *Kussewitzkijs* beabsichtigt im kommenden Winter eine Konzertreise durch Europa.

Eine *Max Reger-Vereinigung* hat sich in Köln unter der Führung des Pianisten Willi *Jinkertz*, langjährigen Konzertpartners Max Regers, gebildet. Es gehören dazu noch: Walter *Trienes* (Klavier), Lotte *Hellwig-Josten* (Geige) und Gisela *Derpsch* (Sopran).

Jovita Fuentes, die japanische Sängerin, hat Kapellmeister Carl *Bamberger* vom Landestheater zu Darmstadt als pianistischen Begleiter für eine Konzertreise nach den Philippinen, China und Japan verpflichtet.

TAGESCHRONIK

Die Richard-Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth im Biographischen Richard-Wagner-Saal, den *Helena Wallem* mit dem Nachlaß Glasenapps gründete, ist durch Stiftungen so gewachsen, daß sie gegenwärtig fast dreimal soviel Raum einnimmt, wie zur Zeit der vorigen Festspiele. Zu dem eigentlichen Richard-Wagner-Saal sind zwei weitere Säle gekommen, worin sich befinden: die Schau »Geschichte der Festspiele«, die Stiftung Robert Bartschs (Kopenhagen), die Sammlung »Kämpfer für Richard Wagner und Bayreuth« sowie ein kleinerer Raum, der Möbel und sonstige persönliche Andenken des Meisters enthält.

Die Verhandlungen zwischen der GEMA (Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte), der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT) und der Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM) sind durch Unterzeichnung eines

Freundschaftsvertrages zwischen den drei genannten Gesellschaften zum Abschluß gebracht worden. Die drei Gesellschaften richten als Zentralverband den »Musikschutzverband der GEMA, GDT und AKM« ein, so daß künftig die Musikveranstalter für das gesamte deutsche und ausländische Weltrepertoire nur mit einer Stelle abzuschließen haben.

In *Paris* wurde eine *Mozartgemeinde* gegründet, deren besonderes Ziel es ist, selten zu hörende Werke von Mozart mit einem eigens dafür zusammengestellten Orchester zur Aufführung zu bringen.

Kürzlich fand in *Wien* die Enthüllung einer Gedenktafel für *Theodor Leschetitzky* in seinem ehemaligen Wiener Wohnhaus, Weimarer Straße 60, statt. Eine große Zahl von Freunden und ehemaligen Schülern des verstorbenen Meisters hatte sich dazu eingefunden. Nach einer Ansprache Paul Pichlers nahm die Tochter Leschetitzkys die Enthüllung der Gedenktafel vor.

Zur Feier des 64. Geburtstages Ferruccio Busonis wurde im Liceo Musicale in Bologna eine *Busoni-Büste* von Gemignani enthüllt. Der italienische Kultusminister sprach die Gedenkrede. Gleichzeitig fand in Empoli, dem Geburtsort Busonis, ein Gedächtniskonzert statt.

Die Firma *Carl Bechstein* hat dem Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer E. V. einen Bechstein-Flügel zur Verfügung gestellt, der auf der Tagung in Dresden (2.—7. Oktober 1930) ausgespielt werden soll. Diesem Vorgehen hat sich die Firma *Julius Blüthner* angeschlossen, so daß für das Preisspiel nunmehr zwei Flügel zur Verfügung stehen.

Die *Erste Internationale Orgelbauer-Versammlung* (Ehrenpräsident: Graf Dr. Kuno von Klebelsberg) tagt in *Budapest* vom 11. bis 14. September.

Von Georg Anschütz organisiert wird in *Hamburg* in den Tagen vom 1.—5. Oktober *ein Kongreß für Farbe-Ton-Forschung* stattfinden, und zwar in der Universität. Es werden nicht nur die einzelnen Fragen des sogenannten Farbenhörens sowie das Problem »Farbe und Ton im Kunstunterricht« behandelt, sondern auch theoretische Dinge und die Frage des passenden Bühnenbildes erörtert werden. Bisher stehen 35 Vorträge auf dem Programm.

Paul Breisach wurde an Stelle des ausgeschiedenen Georg Sebastian als I. Kapellmeister an die Städtische Oper *Berlin* berufen.

Der Stimmforscher *Th. S. Flatau* beging die Feier seines 70. Geburtstages.

Wilhelm Heinitz, Hamburg, wurde zum wissenschaftlichen Rat ernannt und hat sich an der *Universität Hamburg* für Musik der Primitiven *habilitiert*. Es ist damit der erste Dozent, dessen Habilitation sich innerhalb der Hamburgischen Universität auf ein musikwissenschaftliches Fach bezieht.

Jan Heythekker, Oberregisseur der Bremer Oper, der früher schon an der Metropolitan Opera in New York tätig war, ist vom 15. Dezember an auf mehrere Monate der *New Yorker German Opera Company* als Oberregisseur verpflichtet worden.

Erich Kleiber wird in der nächsten Spielzeit ein sechswöchentliches Gastspiel als Dirigent des New Yorker Philharmonischen Orchesters absolvieren, das ihn nach New York und Philadelphia führen wird.

Egon Kornauth, der sudetendeutsche Komponist, erhielt vom Wiener Stadtmagistrat den Kunstpreis der Gemeinde Wien für das Jahr 1930 im Betrage von 3000 Schillingen.

Jan Kubelik beging seinen 50. Geburtstag.

Zum Leiter des Domchors und des Lehrergesangvereins in Bremen wurde Landeskirchenmusikdirektor *Richard Liesche*-Flensburg gewählt.

Hans Esdras Mutzenbecher vom Landestheater in Karlsruhe wurde an die Nationaloper in *Helsingfors* berufen.

Heinrich Neal, der feinsinnige Komponist, Pianist und Pädagoge, feiert, in Heidelberg zurückgezogen lebend, am 8. September seinen 60. Geburtstag.

Bernhard Friedrich Richter beging am 1. Aug. seinen 80. Geburtstag. Die Musikwissenschaft hat ihm zu danken für seine von Liebe und Gründlichkeit getragenen Studien zur Leipziger Musikgeschichte im allgemeinen und über J. S. Bach im besonderen.

Der Dresdner Pianist *Hermann Julius Richter* beging am 19. Juli seinen 80. Geburtstag. Er ist einer der wenigen noch lebenden Schüler von Liszt. Sachse von Geburt, hat er sein ganzes Leben lang fast ausschließlich in Dresden gewirkt.

Die Ernennung *Franz Schalks* zum *Generalmusikdirektor* ist vom österreichischen Bundespräsidenten vollzogen worden.

August Schmid-Lindner beging seinen 60. Geburtstag.

Carl Schuricht beging seinen 50. Geburtstag.

Hans Wilhelm Steinberg wurde für zwölf Abende mit dem Leningrader Philharmonischen Orchester nach *Baku* verpflichtet.

Richard Strauß wird im Oktober ein Dirigenten-Gastspiel an der *Pariser Großen Oper* geben.

Heinz Unger ist für eine Gastspieltournee von 15 Konzerten in den Kaukasus verpflichtet worden.

Felix Woyrsch wird am 8. Oktober seinen 70. Geburtstag begehen. Aus seinem reichen Schaffen haben insonderheit die drei Böcklinfantasien für Orchester: »Toteninsel«, »Eremit«, »Im Spiel der Wellen« und die Chorballade »Da lachte Schön-Sigrid« weite Verbreitung erlangt.

Serafine Tausig (geb. v. Vrabely), Witwe Karl Tausigs († 1871), beging am 26. Juli ihren *90. Geburtstag*. Sie war eine vortreffliche Pianistin, Schülerin von Dreyschock. Ihre Erinnerungen verknüpften sie mit Liszt, Brahms, Wagner und Reger.

I. v. Raatz-Brockmann hält den nächsten *Informations-Kursus* über seine Tonbildungslehre für Pädagogen und Künstler vom 15. bis 19. September in *Berlin* ab.

Aus der Kapellmeisterklasse der Staatlichen Hochschule für Musik wurden *engagiert:* Hans-Dietrich *Kindler* nach Rostock und Werner *Seelig* nach Kassel.

Als Musikdozenten an pädagogischen Akademien wurden berufen: Walter *Rein* nach Kassel, Dr. Hans *Hoffmann* nach Altona, Dr. Fritz *Reusch* (dieser mit der Amtsbezeichnung »Professor«) nach Frankfurt (Oder) und Dr. Hans *Fischer* nach Stettin.

Für *Charkow* schreibt das Charkower Kreisvollzugskomitee des Stadtrates einen Wettbewerb aus zur Errichtung eines Ukrainischen Staatstheaters. Es soll ein Raum für musikalische Massenaufführungen werden, der 4000 Plätze fassen soll. Anfragen bis zum 10. September an die Kreisingenieur-Verwaltung (Bau-Komitee) in Charkow.

TODESNACHRICHTEN

Leopold von Auer †, 85 Jahre alt, *an einer Lungenentzündung*. Er war am 7. Juni 1845 in Ungarn geboren, studierte in Wien und Hannover, war in verschiedenen deutschen Städten tätig und wurde 1868 nach Petersburg berufen, wo er als Soloviolinist des Zaren und Professor am Konservatorium bis 1911 blieb. Er wurde geadelt und russischer Staatsbürger. Von 1911 bis 1914 lebte er in Loschwitz bei Dresden. Bei Ausbruch des Krieges ging er nach Petersburg zurück, später nach Oslo und 1918 nach New York, wo er bis vor kurzer Zeit gelebt hat.

Alexander von Fielitz, Direktor des Sternschen Konservatoriums in Berlin, dem er seit 25 Jahren angehörte, der auch als Komponist hervorgetreten ist, † im 70. Lebensjahr in Bad Salzungen.

Adolph Greve, ein in Hamburg hochgeschätzter Musiker, † 65 jährig im Harz.

Im Alter von 28 Jahren † *Fritz Kleiner*, der Organist an der Luisenstädtischen Kirche war und auch in der Staatsoper Unter den Linden und beim Philharmonischen Orchester mitwirkte.

Emil Klöpfel, Kammervirtuos und langjähriger Waldhornist des Städtischen Orchesters in Hannover, † im 67. Lebensjahr.

Heinrich Kröller, Ballettmeister und Opernregisseur der bayerischen Staatstheater, † an seinem 50. Geburtstage nach kurzer Krankheit. Der Verstorbene war außer an den bayerischen Staatstheatern, denen er seit 1928 angehörte, auch an den Staatstheatern in Berlin und Wien tätig.

Elvira Puccini, die Witwe des Komponisten, † im Alter von 70 Jahren in Mailand.

Paul Schmedes, Bruder von Erik Schmedes, der sich hauptsächlich auf dem Konzertpodium als Schubert- und Hugo Wolf-Interpret hervortrat, † im Alter von 60 Jahren in Wien.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38
mit Ausschluß des Beitrages »*Rundfunk*«, für den der Verfasser die Verantwortung trägt

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

ADRESSENTAFEL

Cellovirtuose

Carlth. Preußner

Konzert / Unterricht / Kammermusik

Hervorragender Pädagoge
Vollkommene Ausbildung bis zur
Meisterschaft einschl.
Nebenfächer

*

Haus Preußner, Marxgrün
bei Bad Steben, Frankenwald (Bayern)

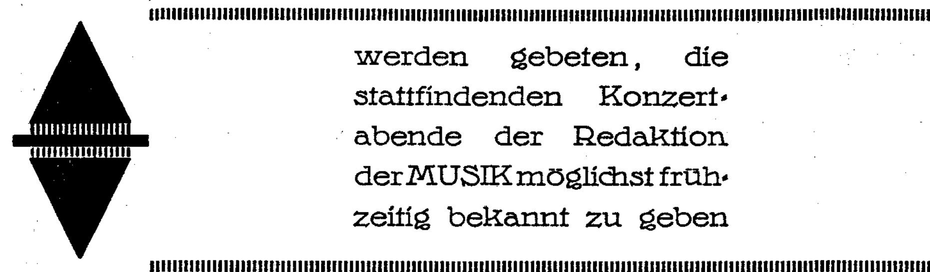
Diez Weismann • Violinist
Wilhelmstr. 63 **BERLIN W 8** Zentrum 1881

Edith Wolf • Sopran
Xantener Str. 20 **BERLIN W 15** Tel. Oliva 969

Hesses
Musikerkalender 1931
53. Jahrgang

erscheint 1. November dieses Jahres. Es ist erwünscht, daß alle diejenigen konzertierenden Künstler und Musiklehrer, welche in den Kalender aufgenommen werden wollen und die noch keinen Fragebogen erhalten haben, sich möglichst umgehend an die Redaktion des Kalenders (Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 38) wenden. Die Aufnahme in den Kalender erfolgt kostenlos und ist für jeden Musiker notwendig.

Konzertierende Künstler

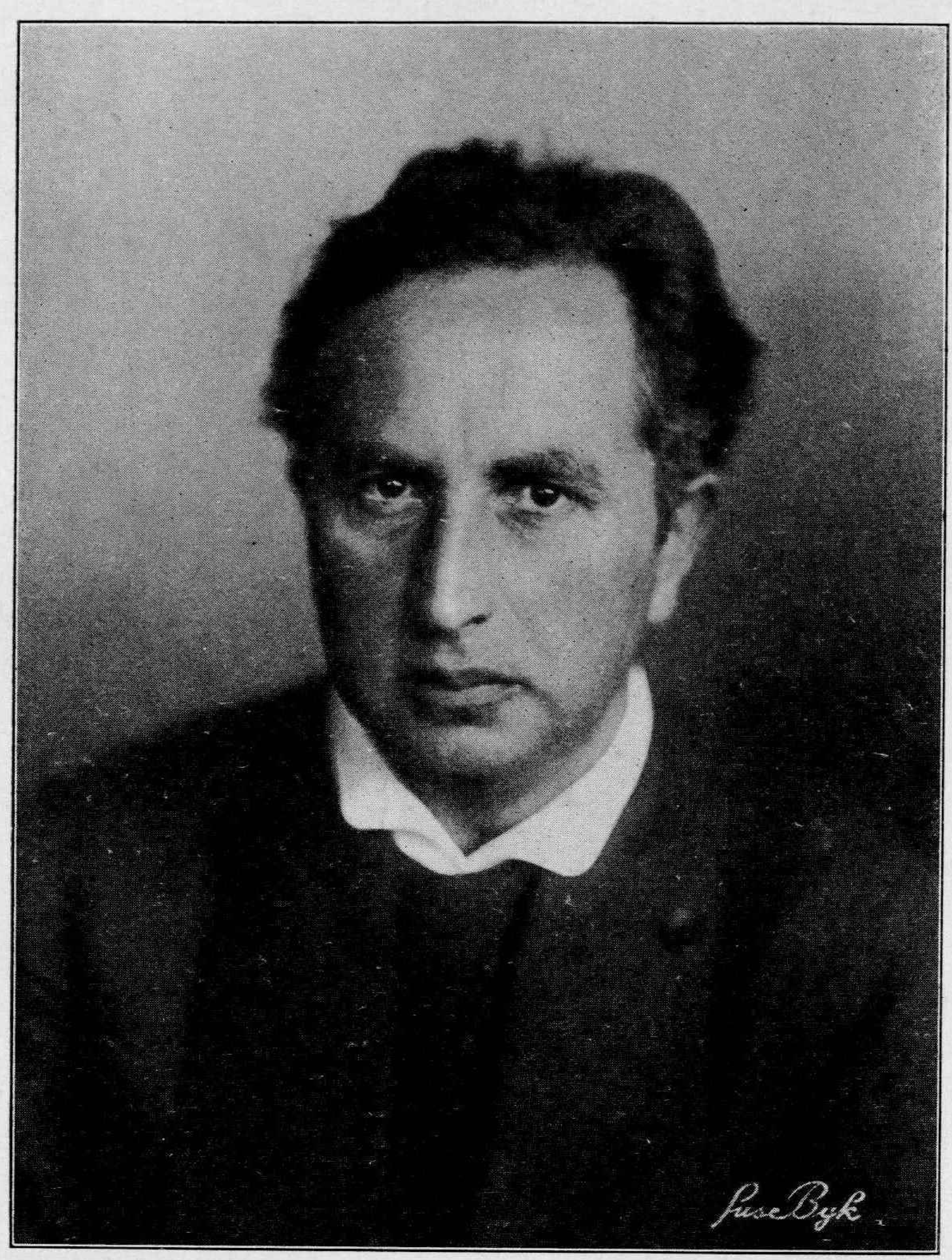


Berlin-Schöneberg — Hauptstraße 38

ELLA PANCERA
ENGAGEMENTS DURCH ALLE
KONZERT-DIREKTIONEN
SEKR.: **BAD ISCHL,** OB.-ÖSTERR.
KONKORDIA-STRASSE 3

Moriz Rosenthal
Professor, Kammervirtuose und Hofpianist
WIEN I, Ebendorfer Straße 8
Tel. A 24-4-64. Telegramme: Rosenpiano, Wien

Den diesem Heft beiliegenden Prospekt der Firma Carmen-Verlag, Berlin, empfehlen wir besonderer Beachtung.



Suse Byk, Berlin, phot.

Anfang (Pedalsolo) aus der Orgel-Toccata



Heinrich Kaminski

Baden bei Wien 30/10 1887

Geehrter Freund!

Sie wissen ja bekanntlich wie
wenige [illegible]
u. brauchbaren Stoff zu einem
neuen Opernbuch zu verschaffen.
Ich erlaube mir Sie hiermit
mit der Bitte zu ersuchen,
mir gefälligst die Namen
bekannt zu geben.
Bei dem warmen Interesse

daß Sie meinem Merlin
entgegengebracht, interessiert
es Sie vielleicht auch, wie man
andererseits darüber denkt
und sende Ihnen daher den
jüngsten Merlin-Artikel (v. L. Hartmann)
über die verfehlte Aufführung
in Dresden.

Wie steht es denn mit der in Pest
Aufführung aus?

Die ersten Seiten eines ungedruckten Briefes von Carl Goldmark

gikers, der die Visionen vom Tode erlebte (große B-dur-Sonate!). Er konnte mit Schumann über Blumenwiesen wandeln, ein Chopinsches Nocturne in schmerzhafter dunkler Glut verströmen lassen und uns den Virtuosen Liszt vergessen machen, um uns der Weihe seiner religiösen Mystik teilhaftig werden zu lassen. Das war seine Macht. Er stand über dem Stoff, weil er sich selbst überwunden. Die Form und die Formmittel waren ihm niemals Selbstzweck. Der Geist des Werkes war ihm alles, das Persönliche nichts. Ansorge war völlig posenlos. Es gab wohl keinen Künstler, der sachlicher, bescheidener, einfacher und natürlicher war. Diese ethische Kraft erhob ihn hoch über seine Zeit ....

Sein Spiel, sein Ton sind dahin. Sein schöpferisches Werk besteht. Ich glaube, es wird dereinst auferstehen und weithin leuchten über das Dunkel der Menschheit; denn auch hier rührt er an das Tiefste, was Menschengeist erdacht. Die Lieder von Dehmel, Mombert, Stefan George, Franz Evers, die noch ungedruckten Schätze Hölderlins, werden neben den Kammermusikwerken, dem Klavierkonzert und dem »Requiem« dem Besten zugezählt werden, was wir unser Eigen nennen dürfen.

Über den Freund und herrlichen Menschen, das »große Kind«, laßt uns schweigen. Er hatte der Liebe — so zwang er zur Liebe. —

URAUFFÜHRUNGEN

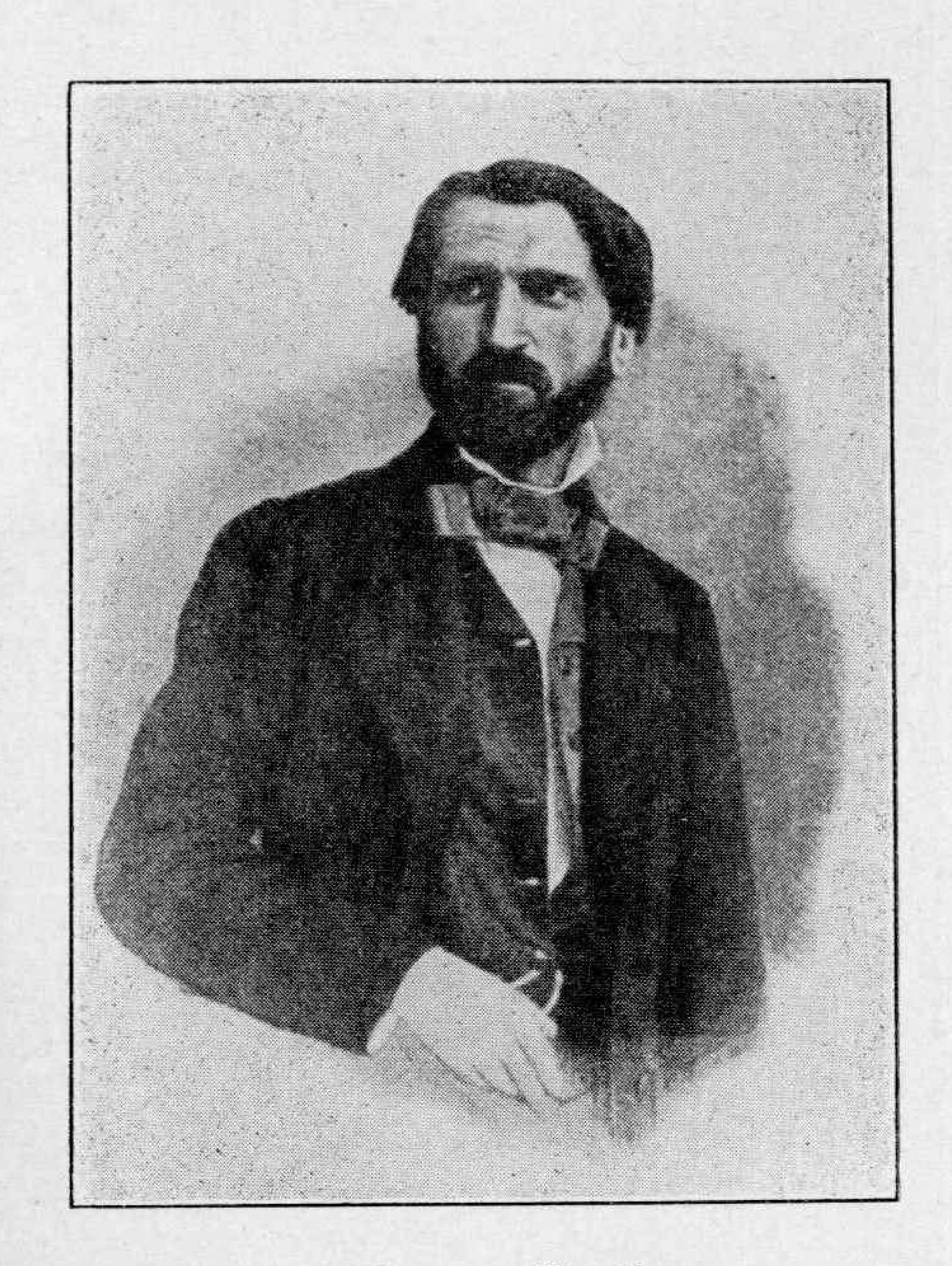
DMITRY SCHOSTAKOWITSCH: DIE NASE

URAUFFÜHRUNG IN LENINGRAD

VON EUGEN BRAUDO

Die Uraufführung der »Nase« war das musikalische Ereignis Leningrads. Hier handelt es sich um das glänzende Bühnenwerk eines blutjungen Musikers. *Schostakowitsch* ist in Deutschland nicht mehr unbekannt. Gelegentlich der Uraufführung seiner ersten Sinfonie durch Bruno Walter in Berlin wurde sein Name mit Auszeichnung genannt. Der Zweiundzwanzigjährige darf als der wohl hervorragendste Tonsetzer der U. S. S. R., als übersprudelnder Quell frischer Laune, als siegesmutige und geisterfüllte Produktionskraft begrüßt werden.

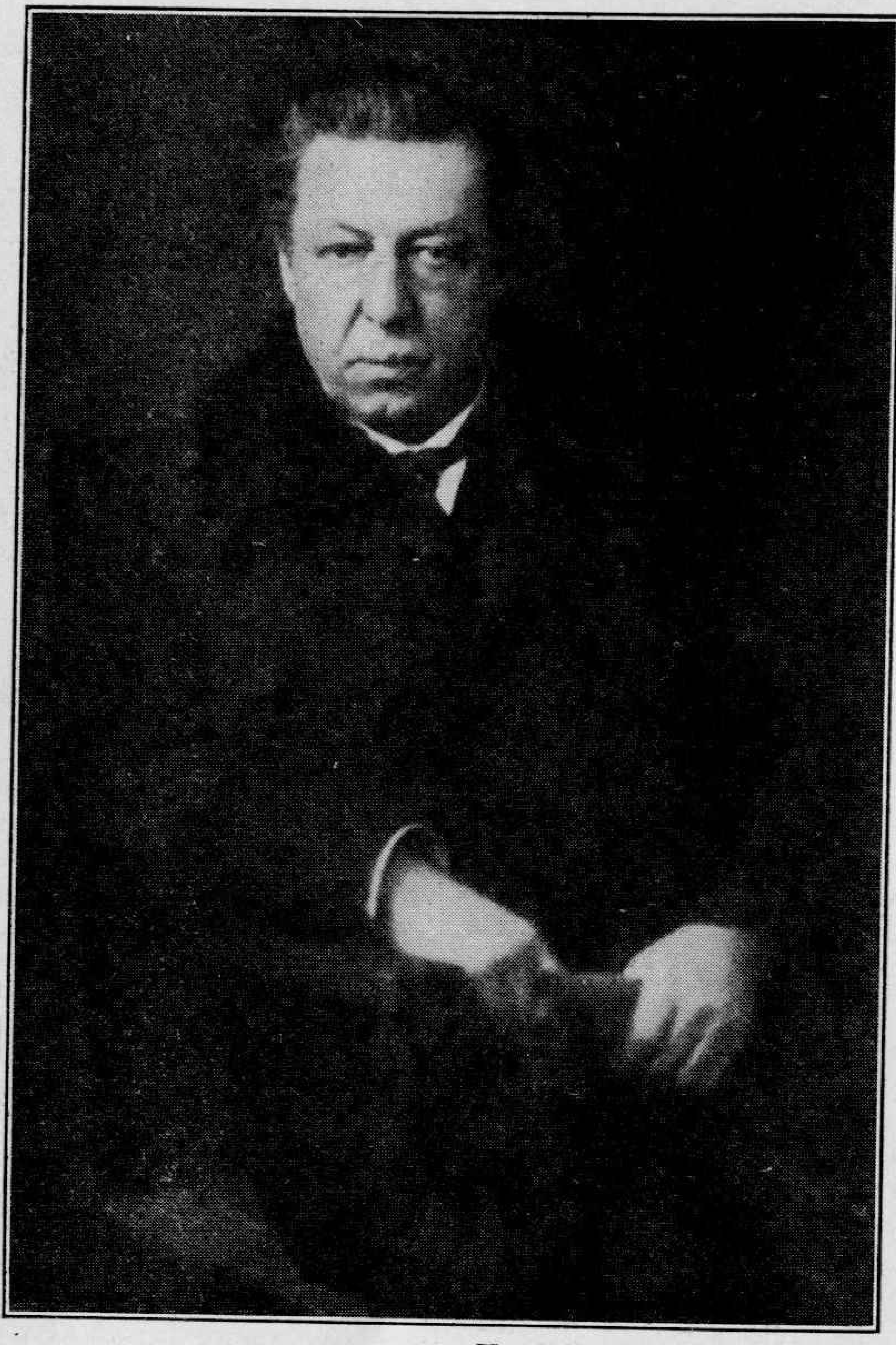
Gogols phantastische Novelle »Die Nase« ist ein spröder Stoff für die Bühne. Man kann sich kaum vorstellen, daß ein Zeitbild, in dem absurder Witz und beißende Ironie, bittere Wirklichkeit und unbezähmbare Fabulierlust hart zusammenstoßen, musikalisch verwertbar sein können. Und doch bot gerade diese Novelle eine ungeahnt glückliche Vorlage für die realistische Oper. Schostakowitsch sieht diese Erzählung als Satire auf das zaristische Rußland. Der Vorgang entwickelt sich so: Der Kollegienassessor Kowaljeff entdeckt eines Morgens, daß seine Nase den ihr von Natur angewiesenen Platz unbegreiflicherweise verlassen hat. (Das Erwachen Kowaljeffs ist eine der Glanzstellen der Oper.) Mit allen Kniffen der zaristischen Gendarmerieroheit (durch einen derbköstlichen Humor, illustriert) wird der desertierten Nase nachgejagt. Endlich, bei der Abfahrt einer Extrapost aus Petersburg, wird ein friedlicher Bürger als die geflüchtete Nase des Herrn Kowaljeff polizeilich ermittelt. Sofort tritt das Universalmittel des früheren Regimes: die Knute in Aktion, und der arretierte Bürgersmann — Kowaljeffs Nase — derart verprügelt, daß nur das corpus delicti, eben die Nase, von ihm übrigbleibt. Im Besitz seiner »moralischen Genugtuung«, mit der Nase am angestammten Fleck, spaziert Kowaljeff auf der Sonnenseite des Newskijprospekts dahin, ein Sinnbild ungetrübter beamtlicher Sorgenfreiheit.



Giuseppe Verdi



Giuseppina Strepponi



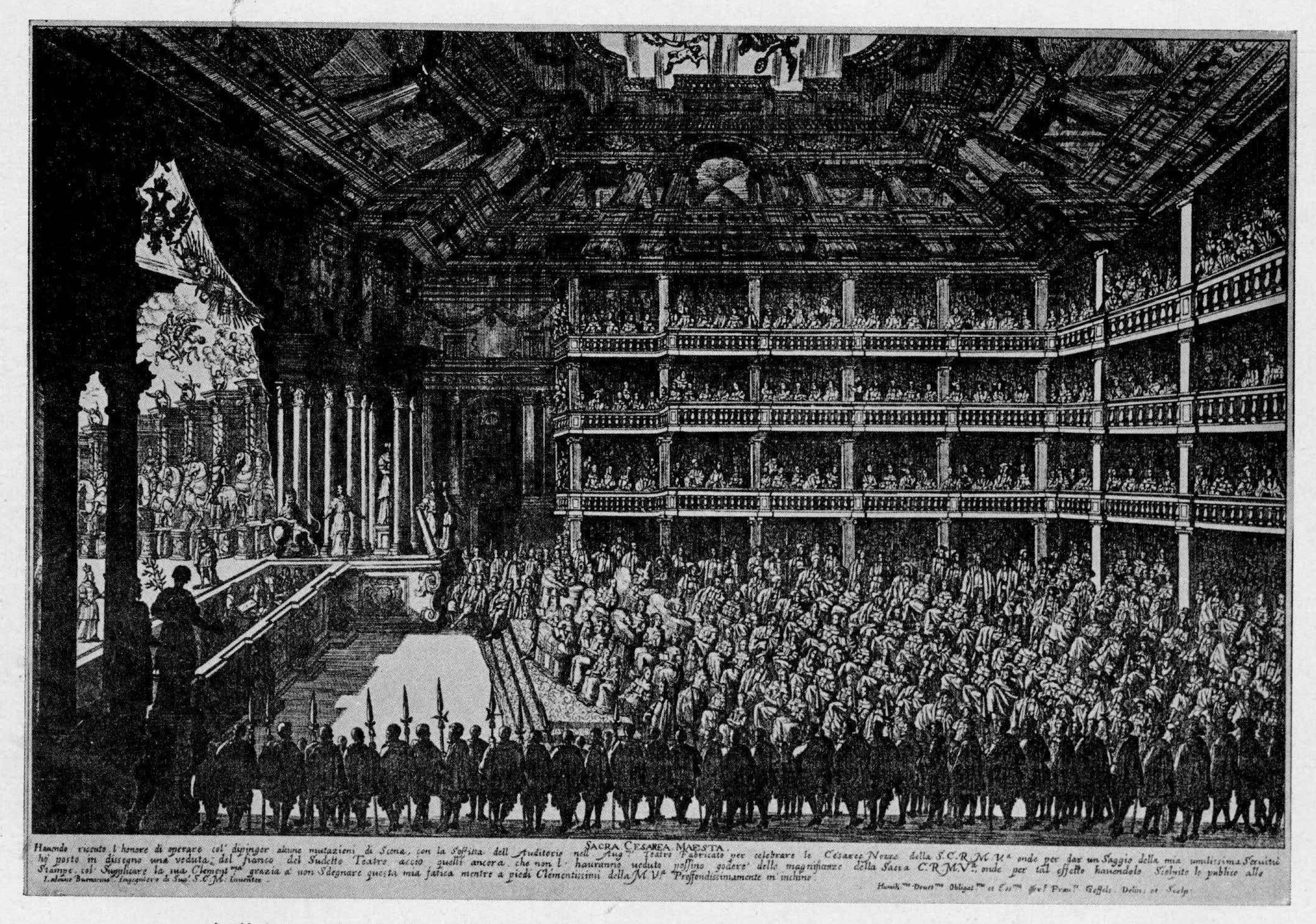
Herm. Leiser Verlag, Berlin

Conrad Ansorge
† 13. Februar 1930

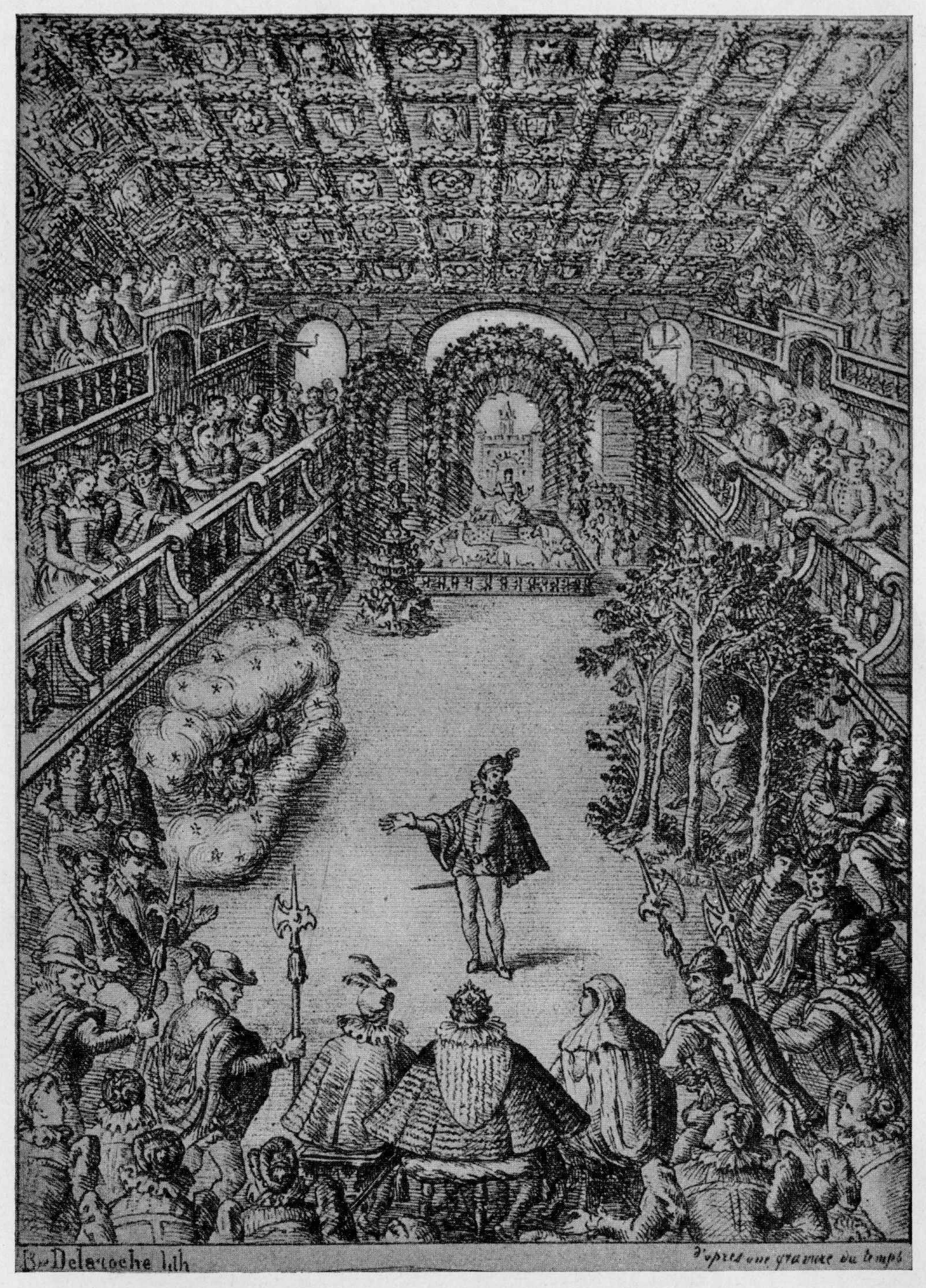


G. Hoenisch, Leipzig, phot.

Telemaque Lambrino
† 3. März 1930

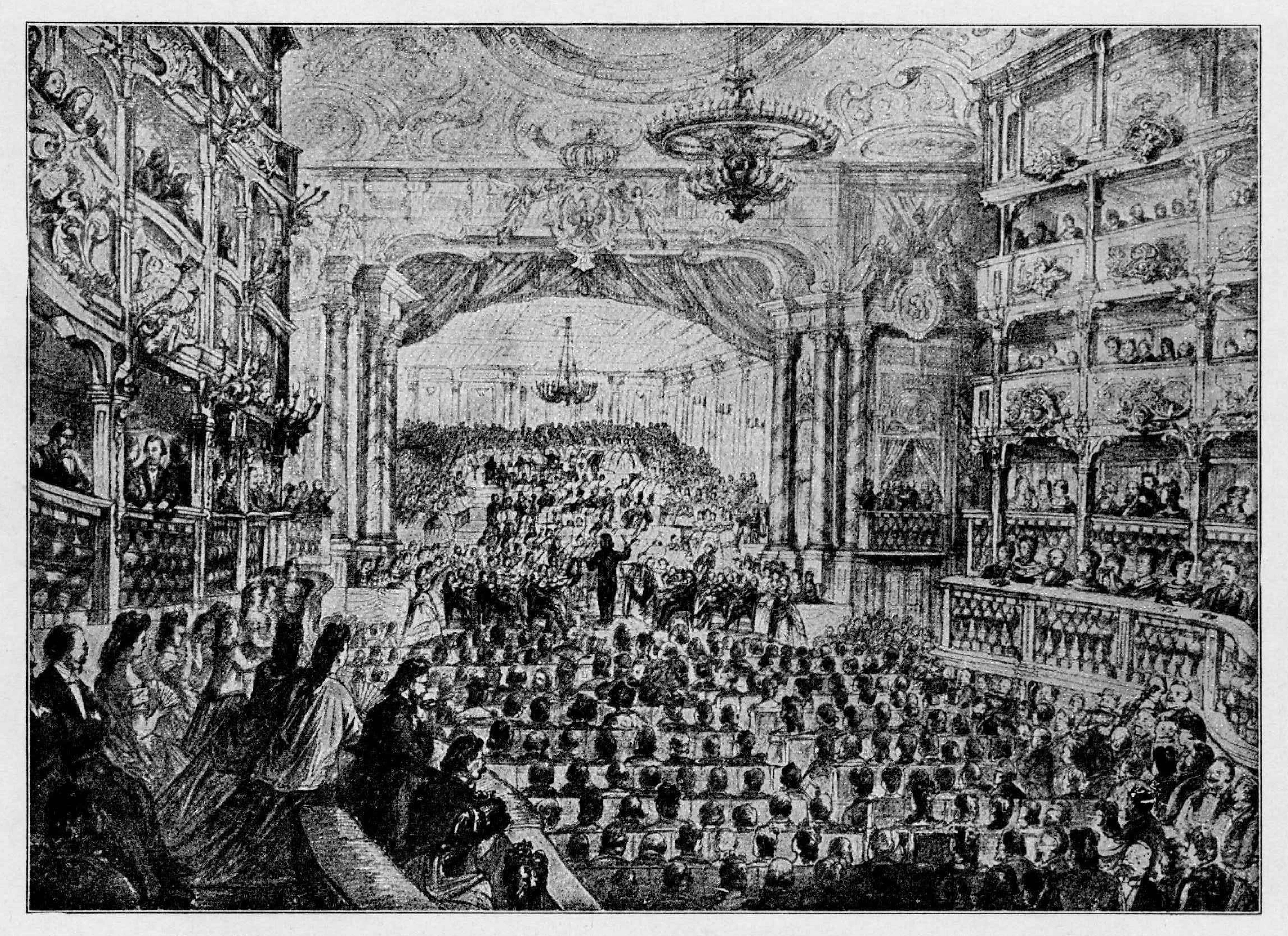


Aufführung der Festoper Il Pomo d'oro von Marc Antonio Cesti zu Wien im Jahre 1666
Szenischer Entwurf von Lodovico Burnacino
(Aus Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte)



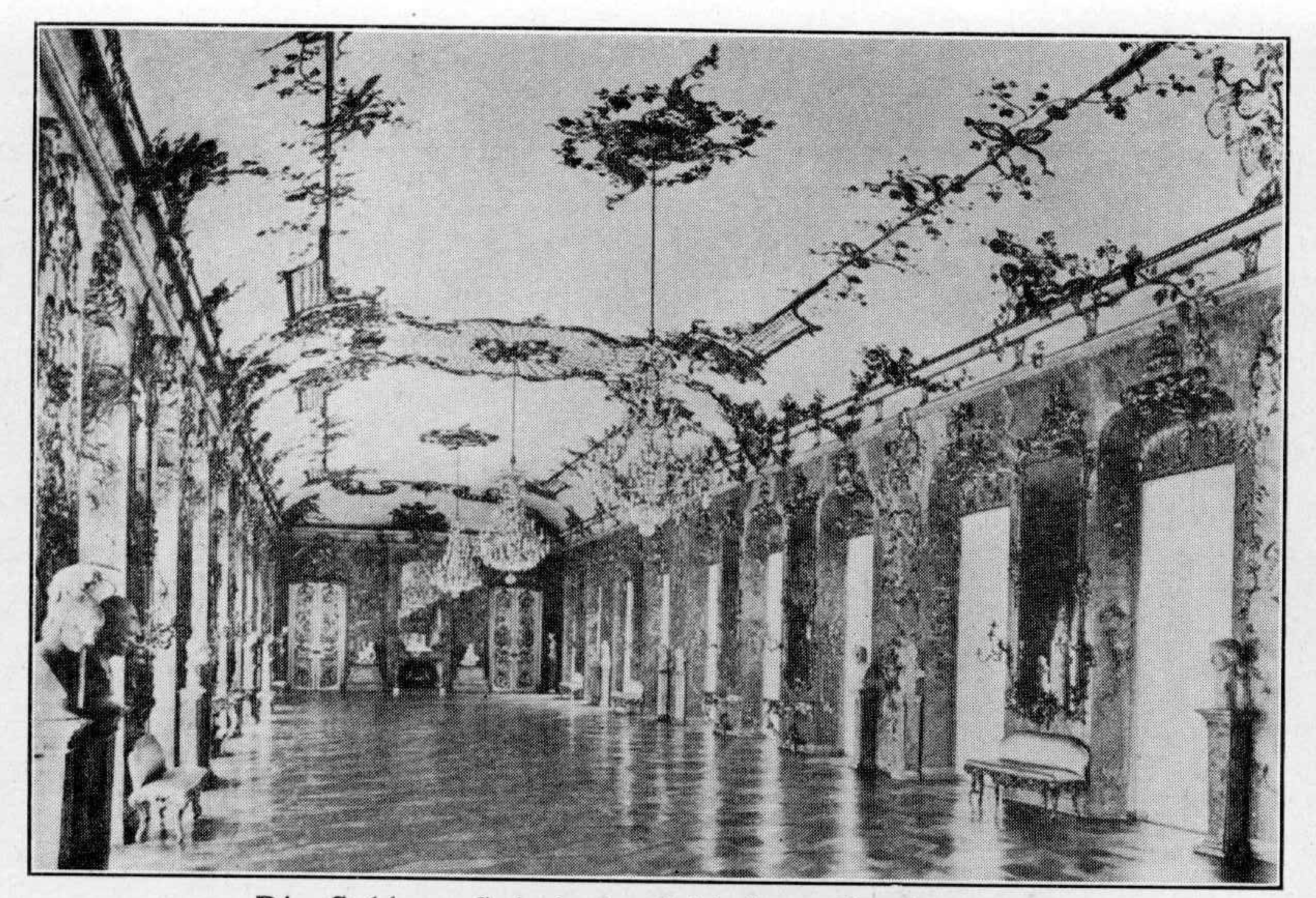
Festaufführung zur Vermählung der Schwester Königs Heinrich III. von Frankreich mit dem Herzog von Joyeuse im Louvre zu Paris am 15. Oktober 1581: Le Ballet comique de la Royne. Text von Chesnaye, Musik von Lambert de Beaulieu und Jacques Salmon

(Aus Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte)



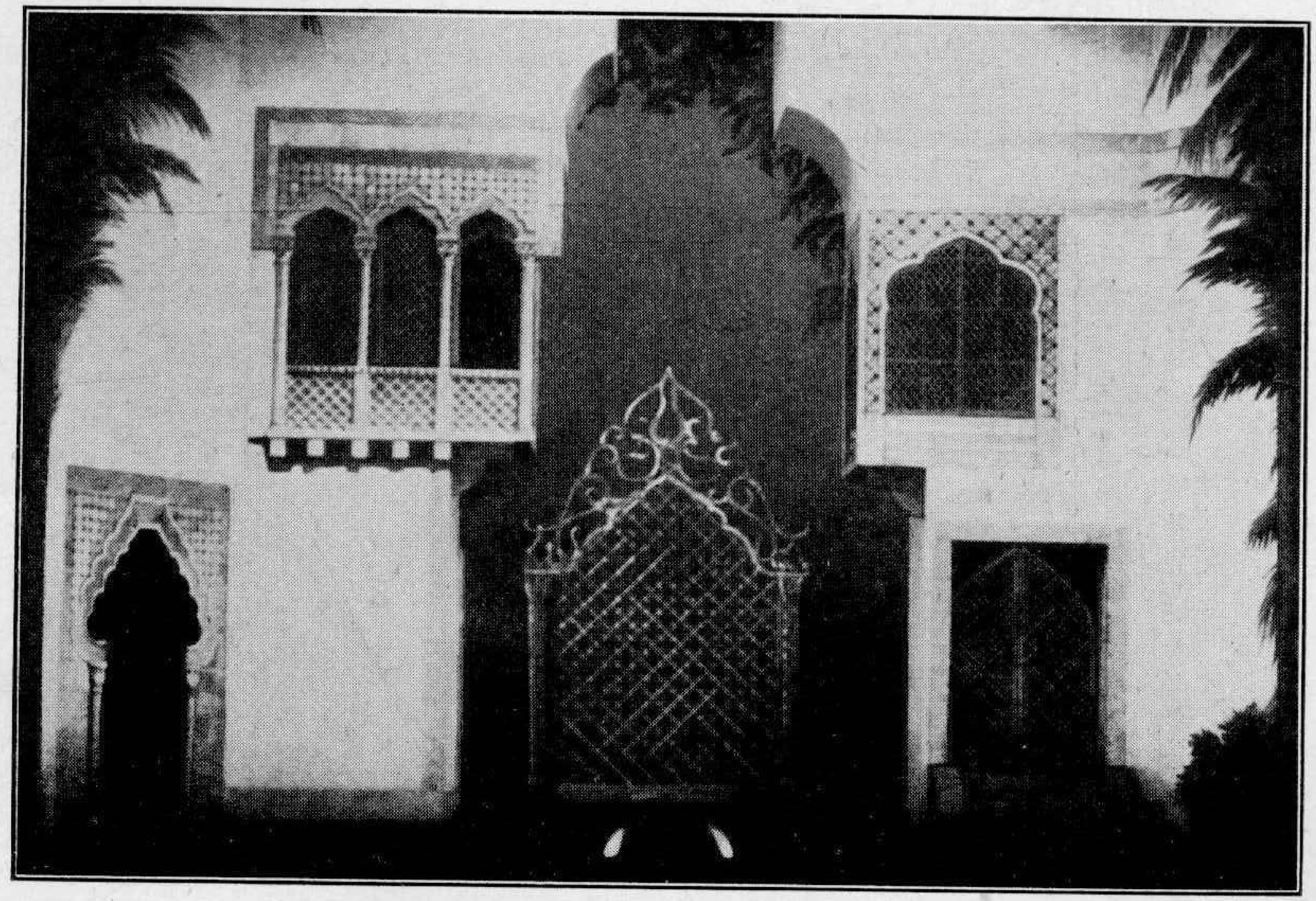
Festaufführung von Beethovens Neunter Sinfonie unter Richard Wagners Leitung am Tage der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses (22. Mai 1872)

(Aus Julius Kapp, Richard Wagner)



Die Goldene Galerie im Schloß zu Charlottenburg
(Für die Berliner Festspiele 1929 erstmalig zu Konzerten benutzt)

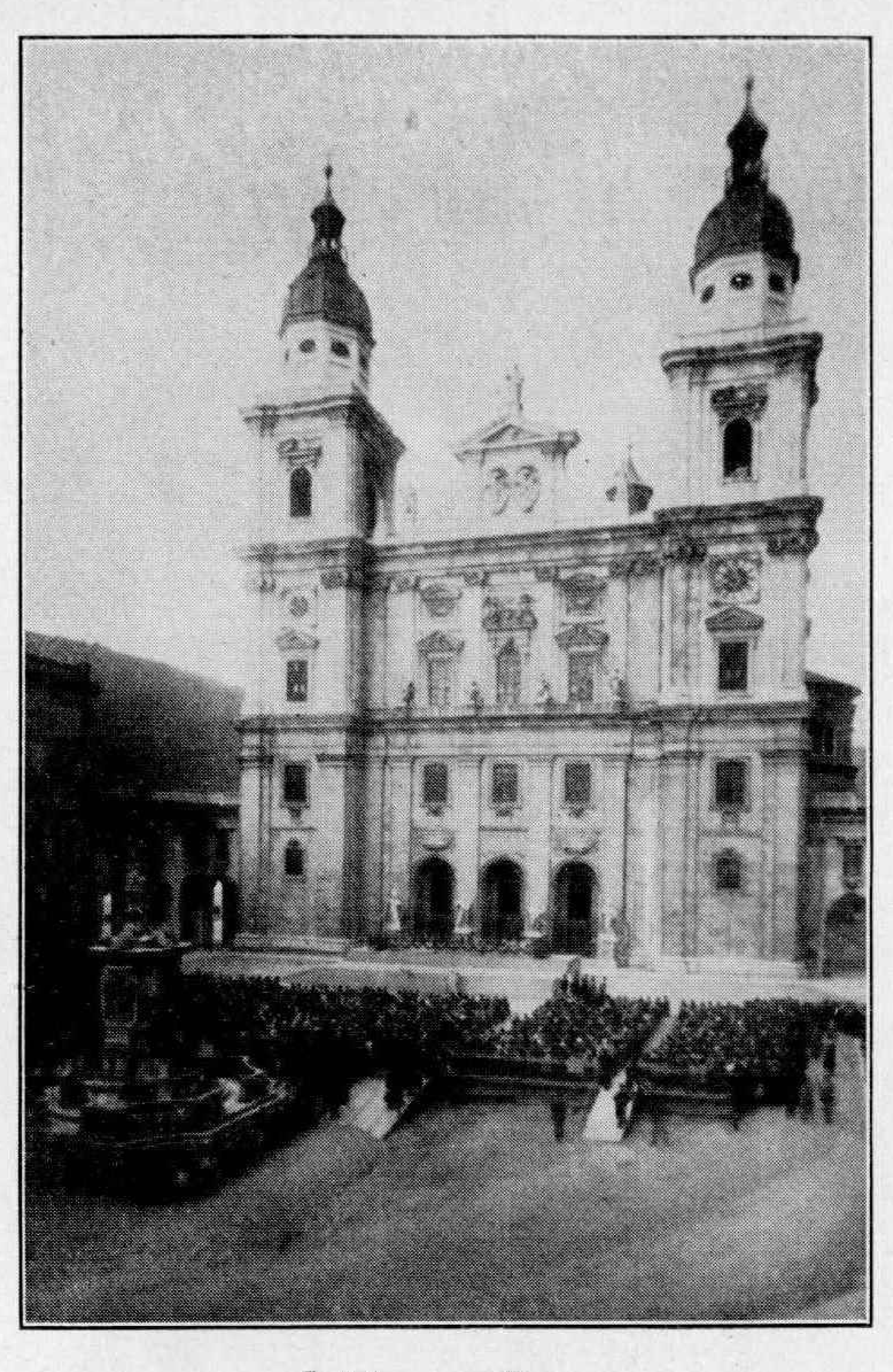




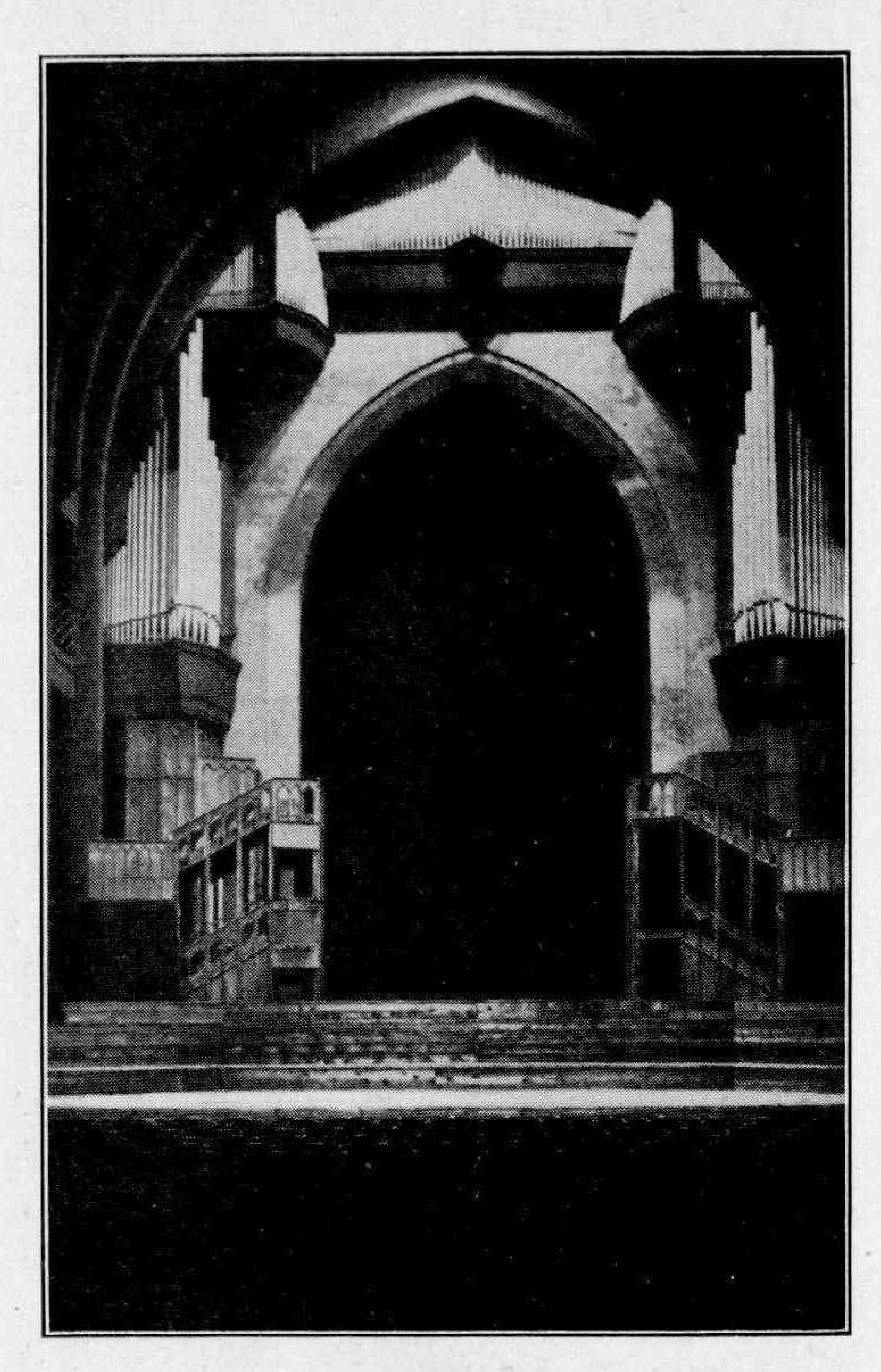
Mozarts Entführung aus dem Serail im Münchener Residenztheater

Inszenierung: Possart. Bühnenbild: Burghardt

Regie: Hofmüller. Bühnenbild: Pasetti



Salzburger Dom
mit der Jedermann-Bühne

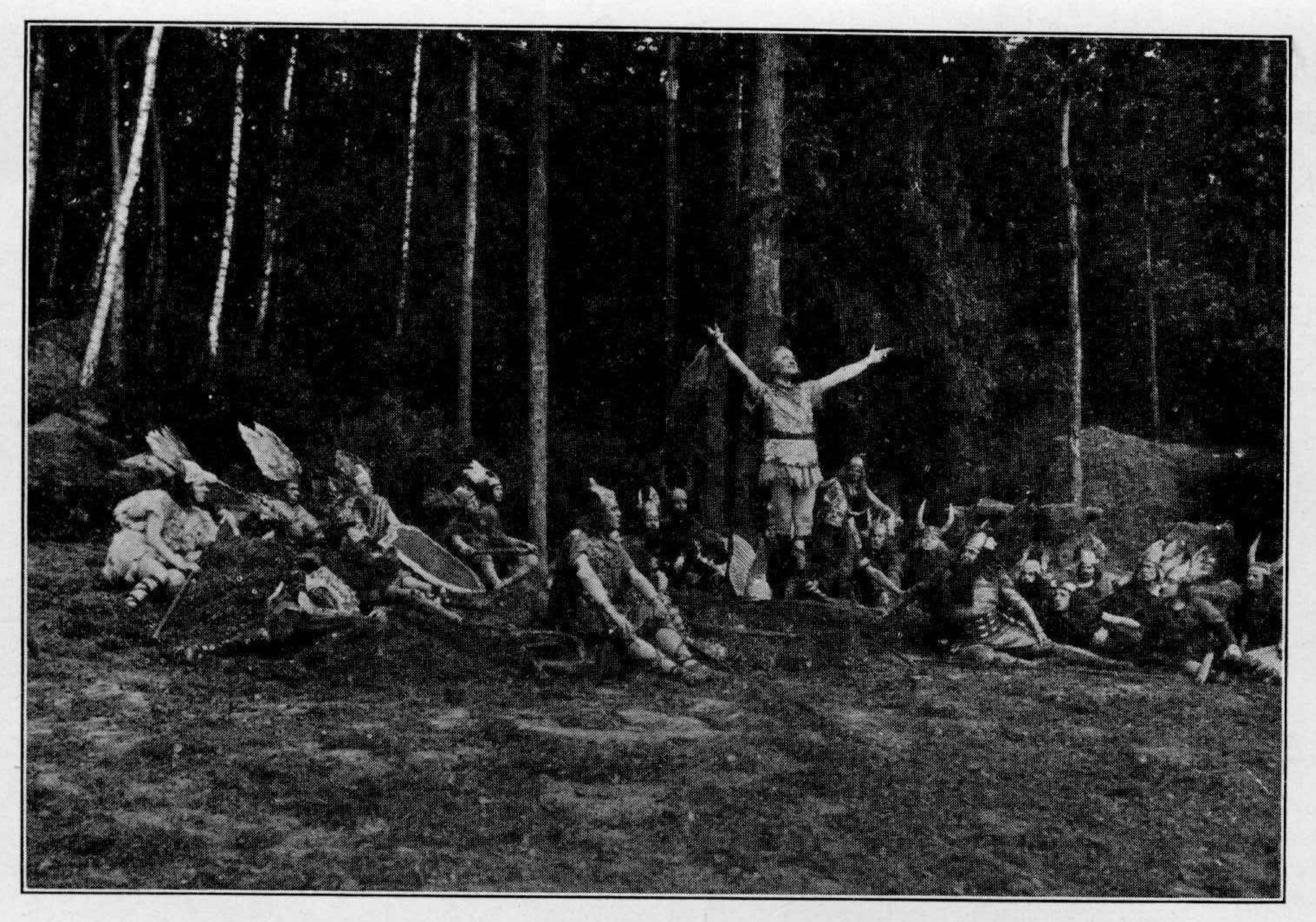


Salzburger Festspielhaus
Bühnen-Proszenium

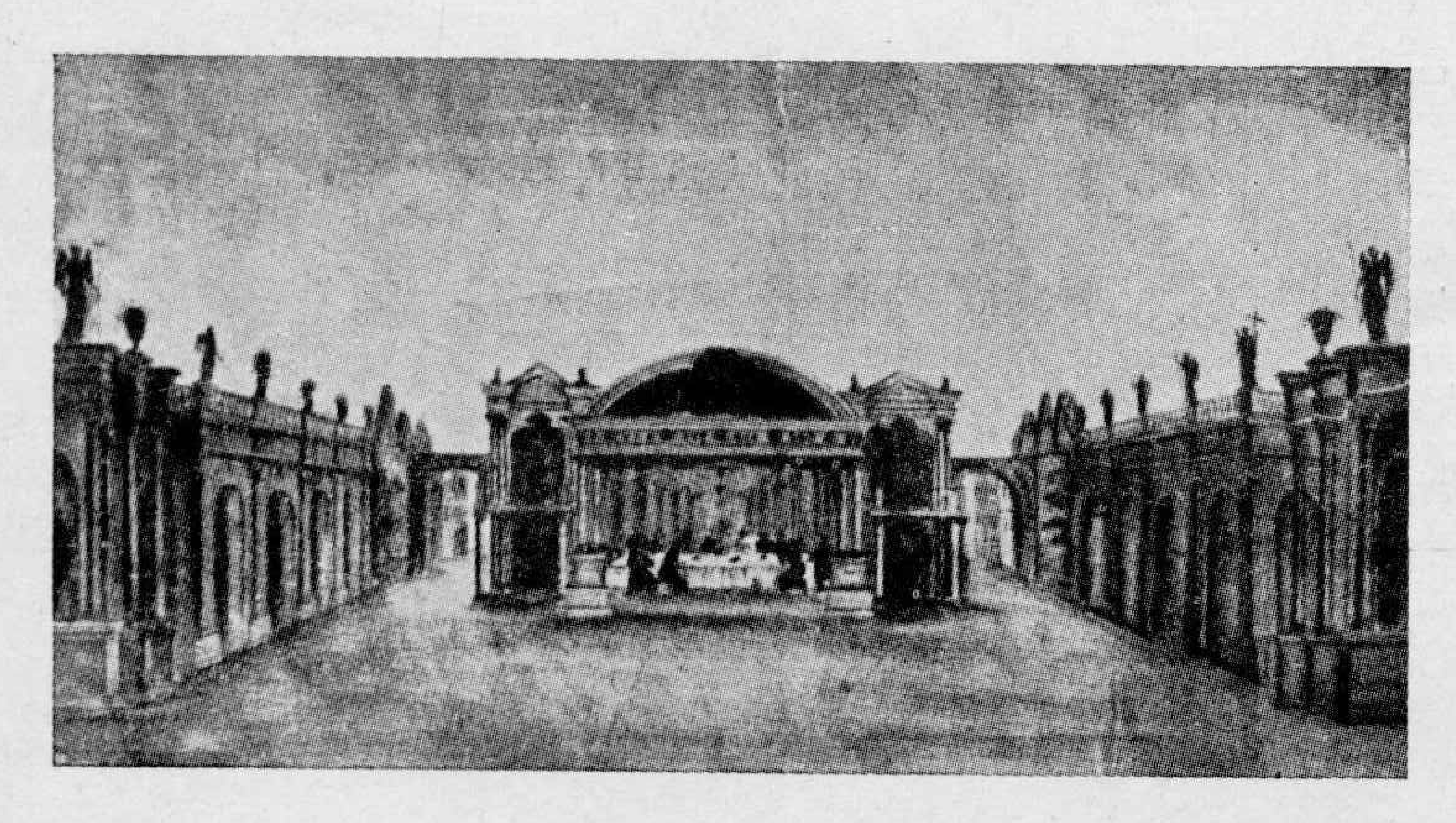


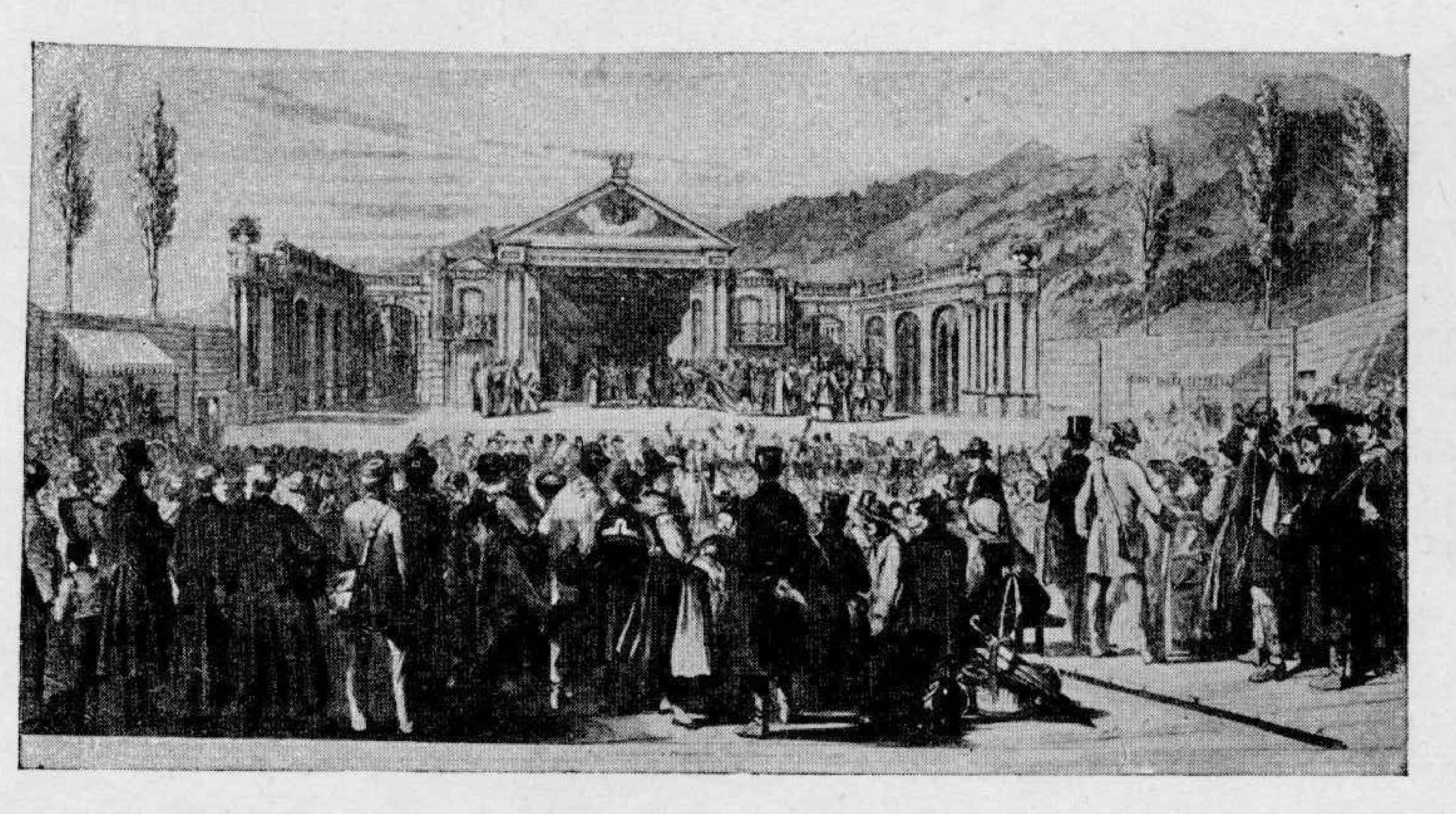
Foto-Spezialhaus-Kipp, Wiesbaden

Berlioz: Benvenuto Cellini (II. Akt) im Wiesbadener Staatstheater



Die Zoppoter Waldoper. Szene aus der Götterdämmerung, dritter Akt
Musikalische Leitung: Max v. Schillings. Inszenierung: Hermann Merz





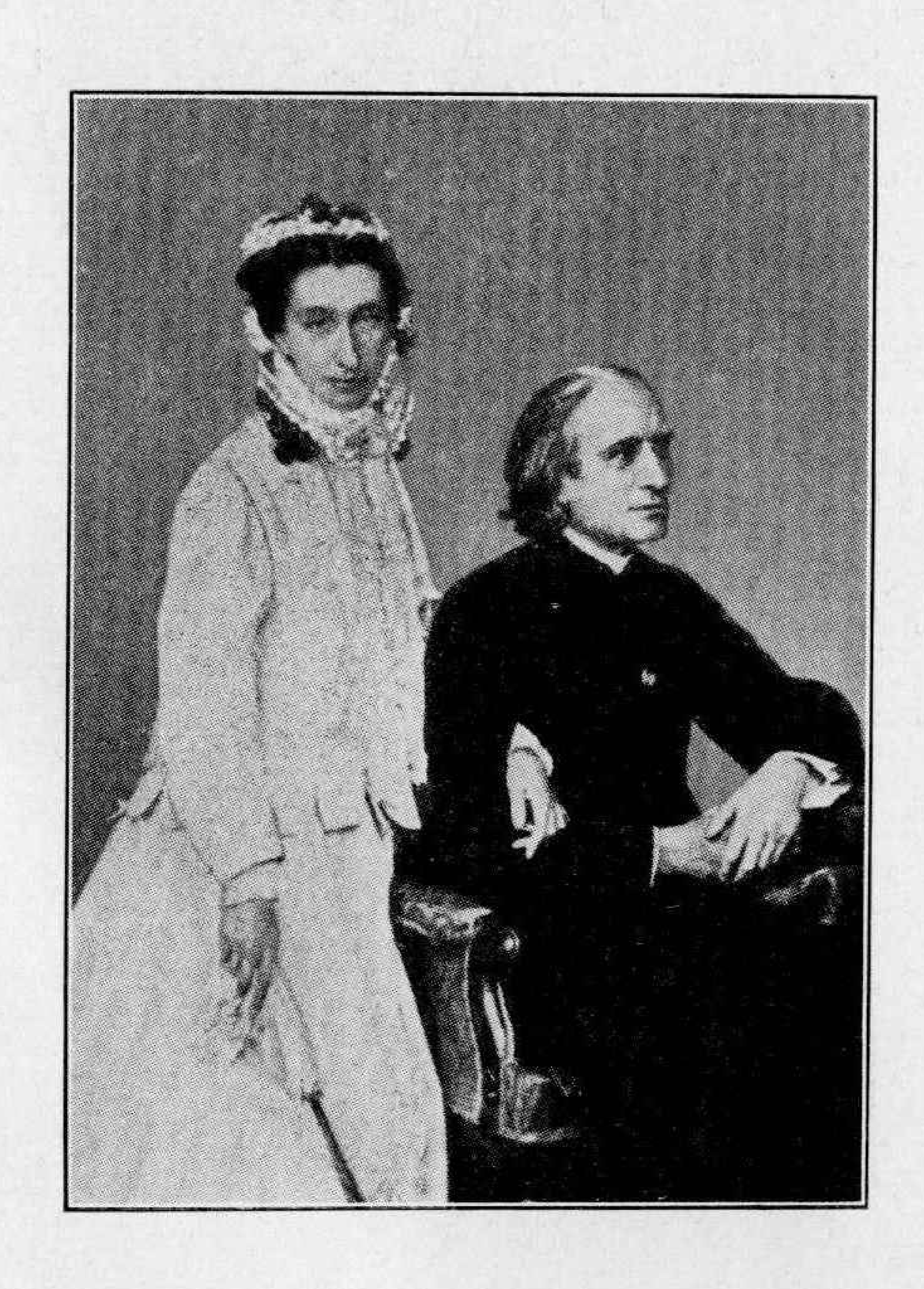
Oberammergau

Die Passionsbühne 1830

Das Passionstheater 1860

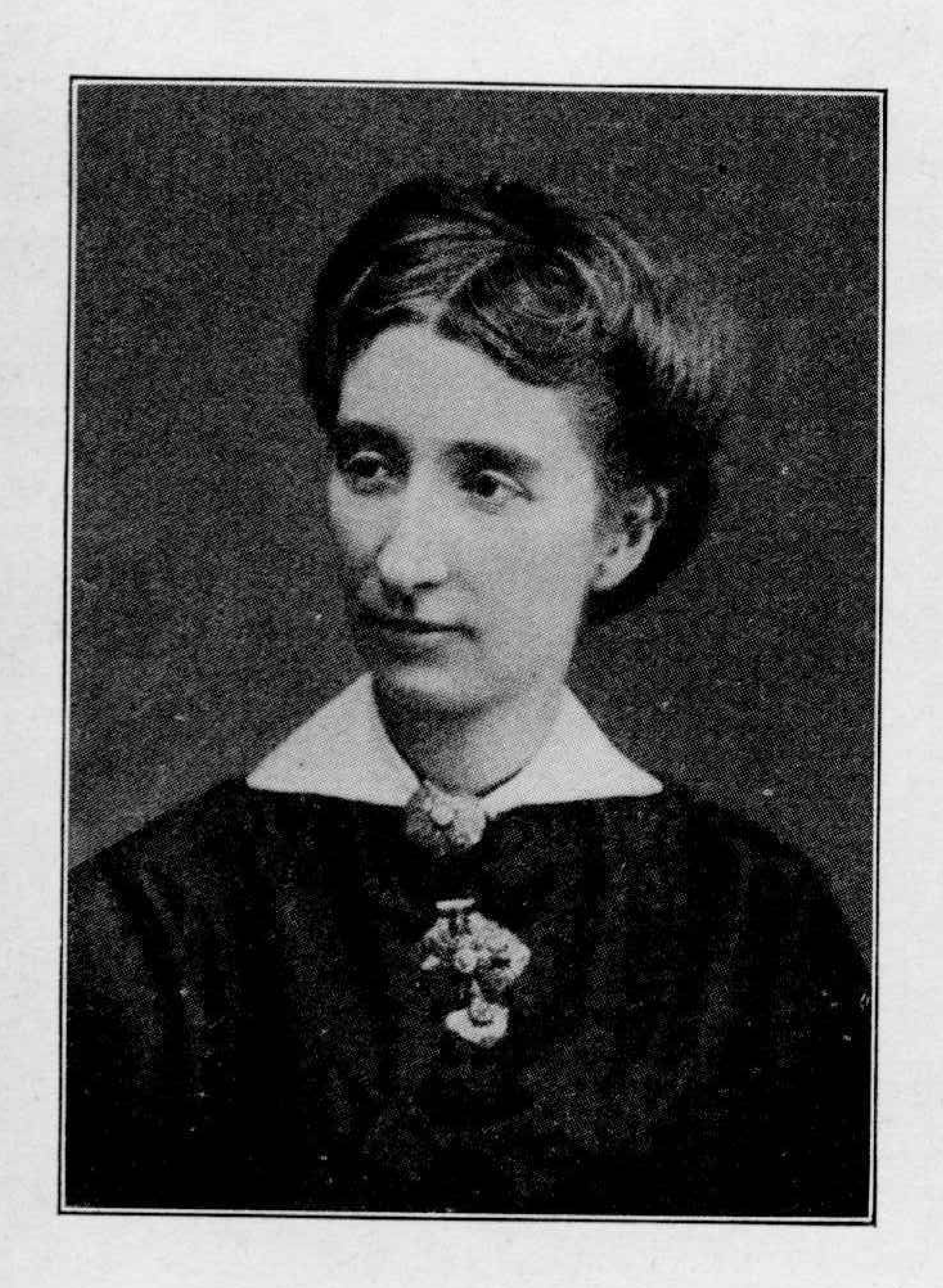
(Aus Bogenrieder: Oberammergau und sein Passionsspiel 1930, Verlag Knorr & Hirth, München)

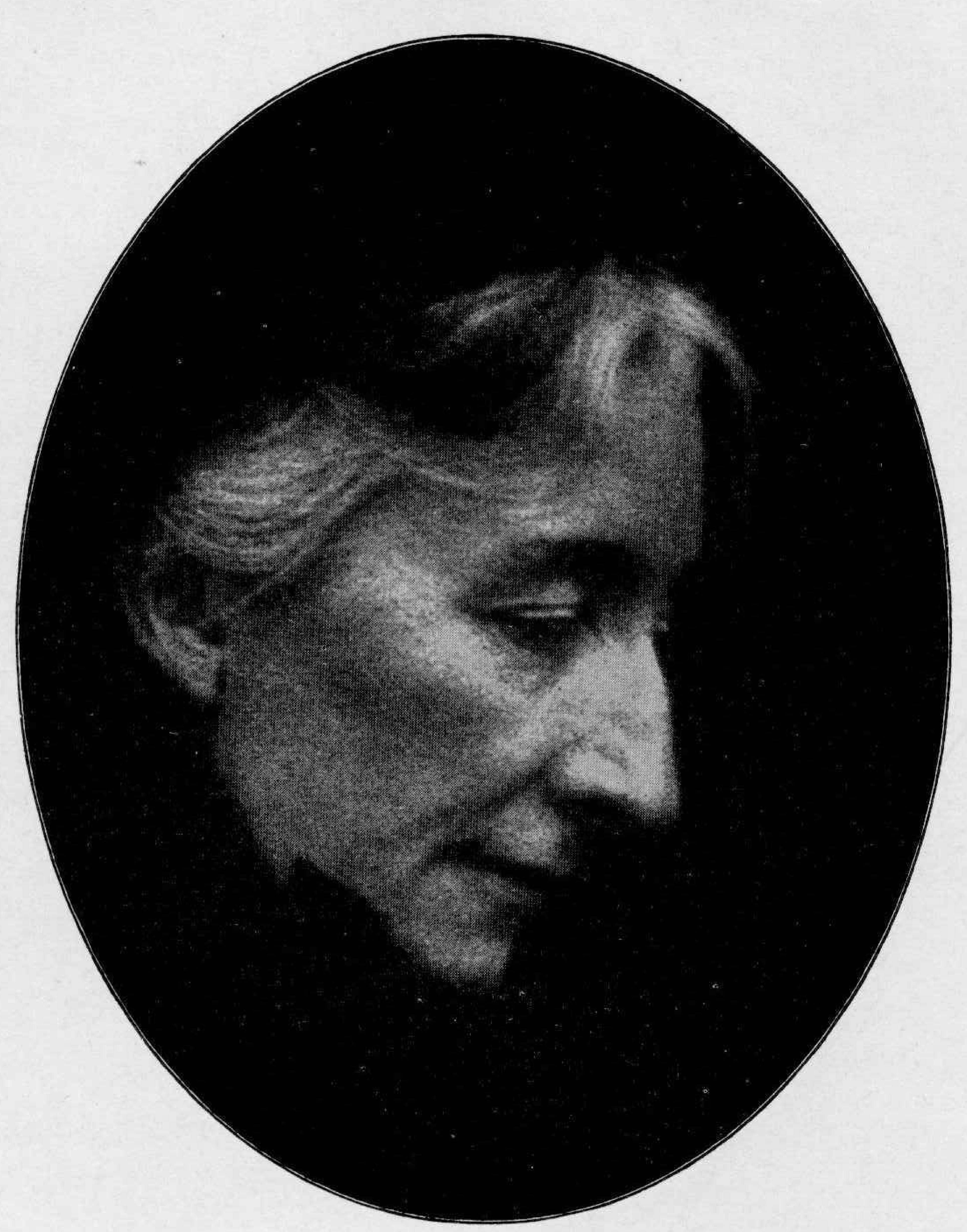


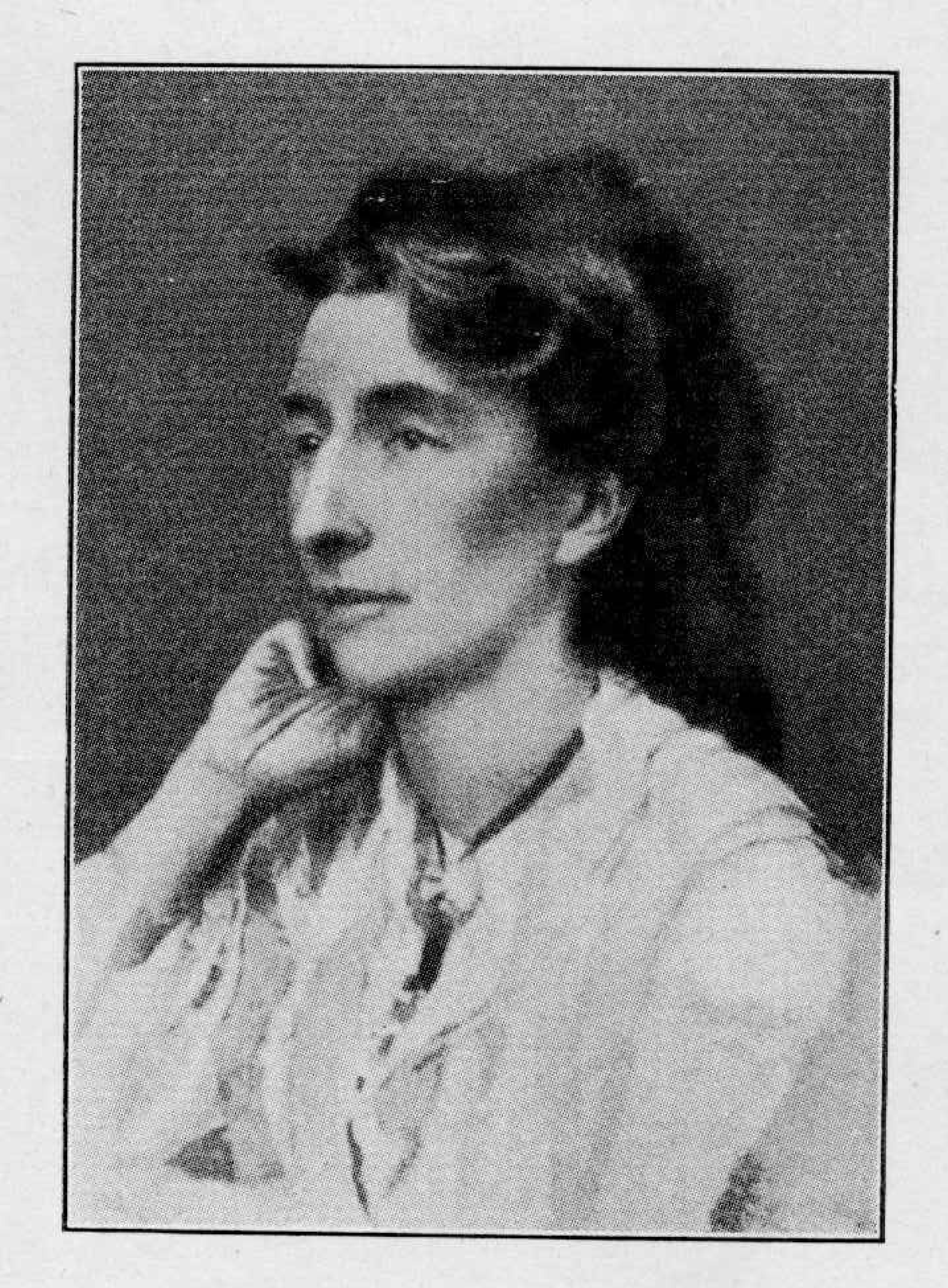




Cosima Wagner in früheren Jahren







Phot. A. v. Gross, Bayreuth

Cosima Wagner

(Aus R. du Moulin Eckart, Cosima Wagner)

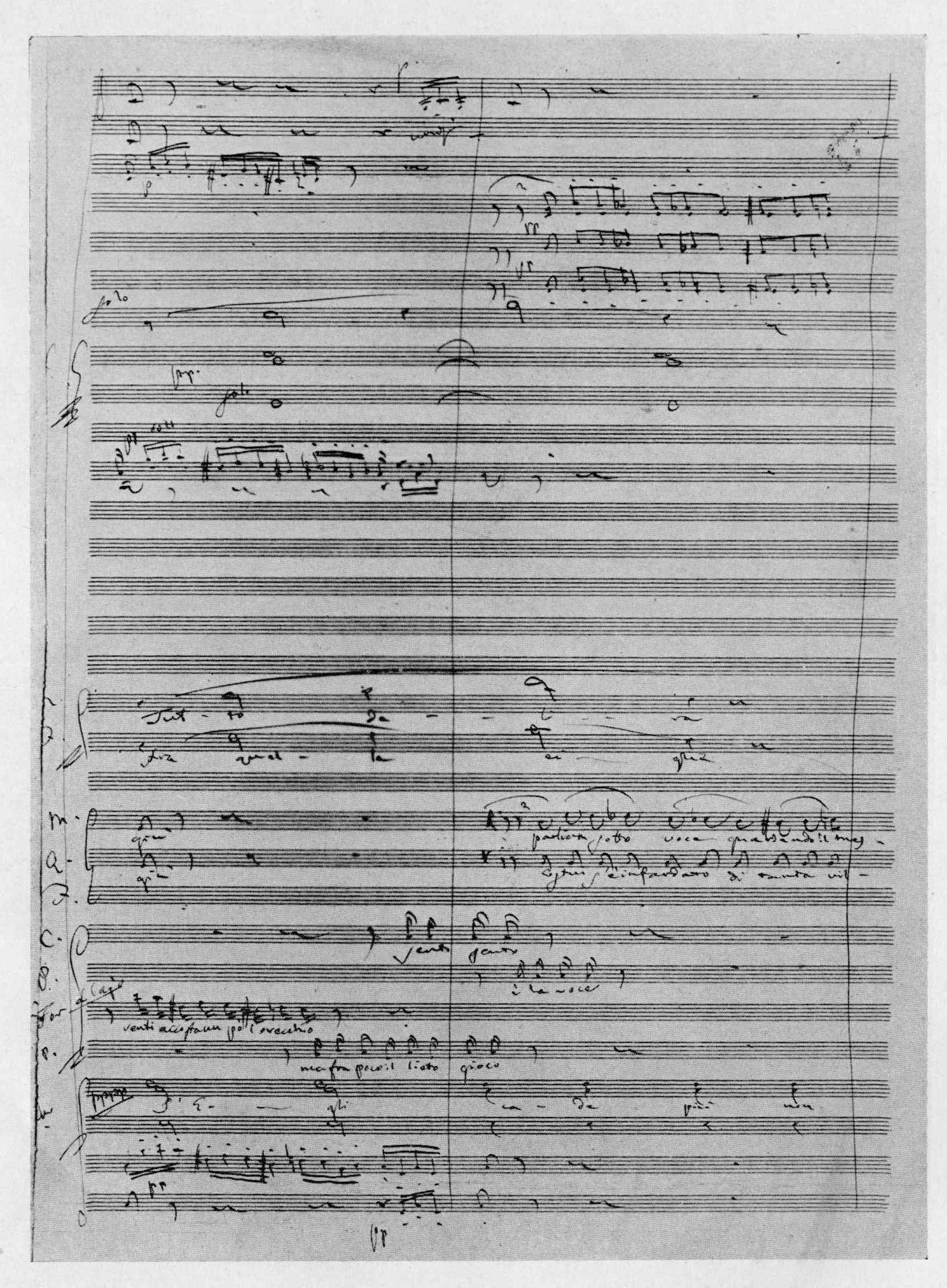


Spätmittelalterliche germanische Neumen (Hufnagelschrift) auf Linien
Aus Cod. 35 (Verzeichnis aller Meßgesänge nach der liturg. Folge) des Münsterschatzes in Aachen.
(Aus Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte. Verlag Max Hesse, Berlin)

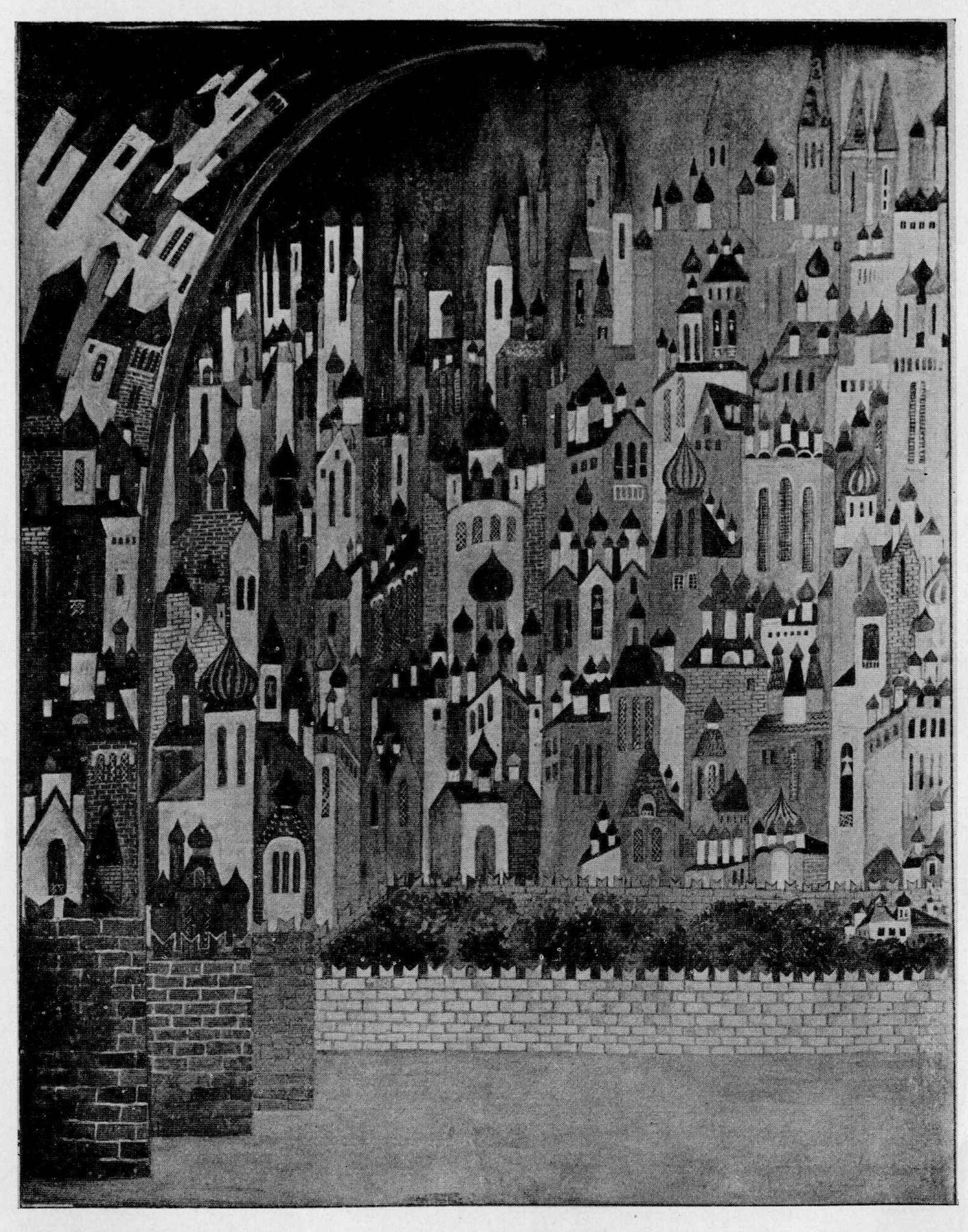


Francesco Landini, Tripelmadrigal

(Aus Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte. Verlag Max Hesse, Berlin)



Giuseppe Verdi, Falstaff, Autograph der Partitur: Finale des zweiten Akts
Original im Besitz der Firma G. Ricordi & Co. in Mailand
(Aus Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte. Verlag Max Hesse, Berlin)



Igor Strawinskij: Szenenbild zu »Der Feuervogel« von N. Gontcharowa, 1926, zweites Bild
(Aus Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte. Verlag Max Hesse, Berlin)

Costümproben
auf der beleuchteten Bühne
sollen für das Personale des
Rheingold und der Walküre
nächsten Donnerstag, 27 Juli, Nachmittags 4 Uhr,
für Siegfried und Götterdämmerung
Freitag, 28 Juli, ebenfalls Nachmittags 4 Uhr,
stattfinden.

Ausserdem sind aber alle geehrten Bühnenfestspiel-Darsteller von mir dringend ersucht, sofort und möglichst bald einzeln bei Herrn Professor Doepler sich einzufinden, um über die Herrichtung der Costüme sich in näheres Einvernehmen mit demselben zu setzen.

Bayreuth.
22 Juli 1876.

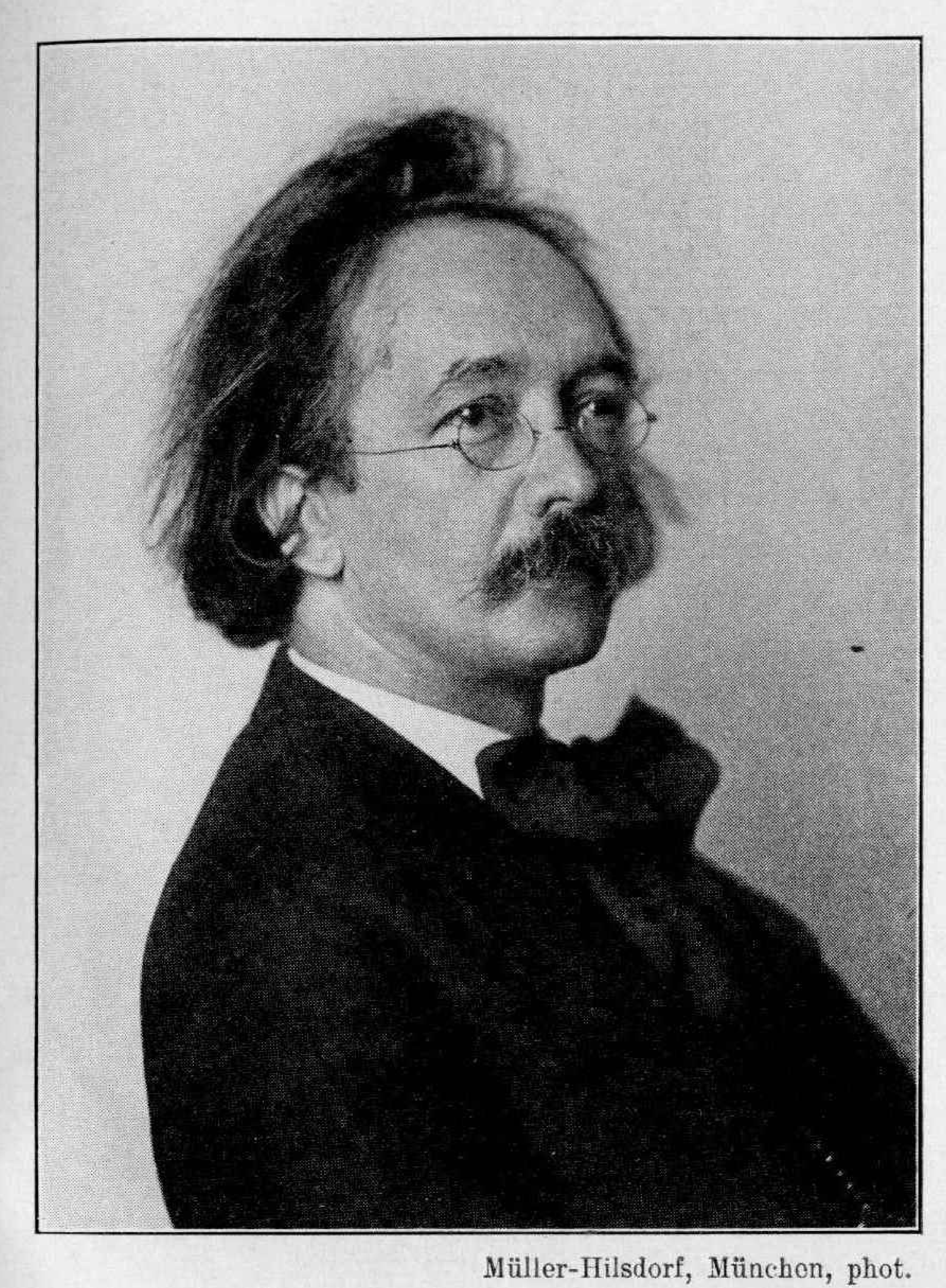
Richard Wagner

Ein Erinnerungsblatt an die ersten Bayreuther Festspiele:
Richard Wagners Rundschreiben an seine Bühnenkünstler vom 22. Juli 1876

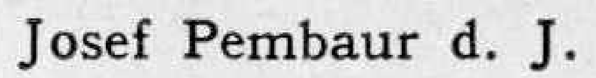


Müller-Hilsdorf, München, phot.

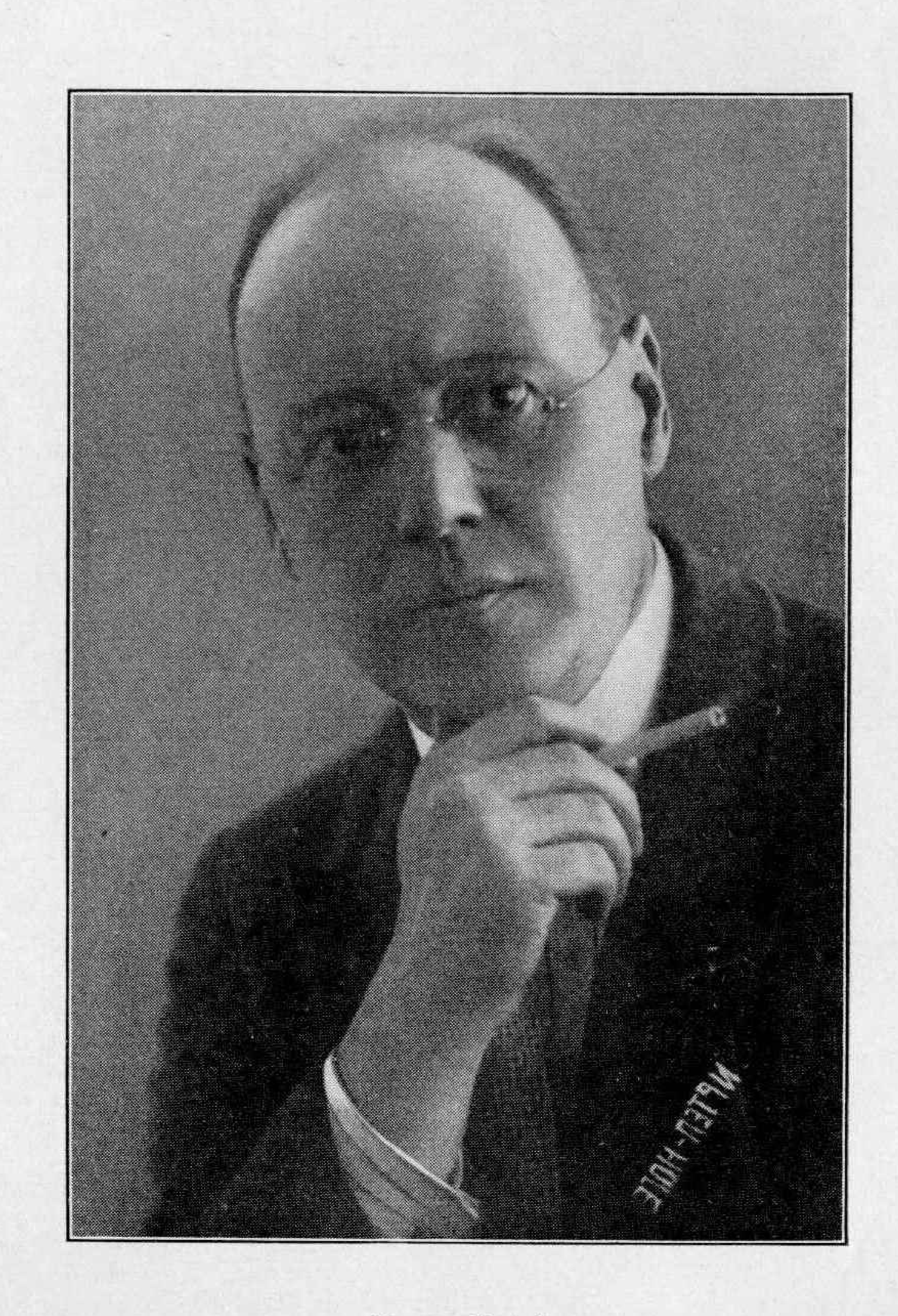
Siegmund von Hausegger



Müller-Hilsdorf, München, phot.

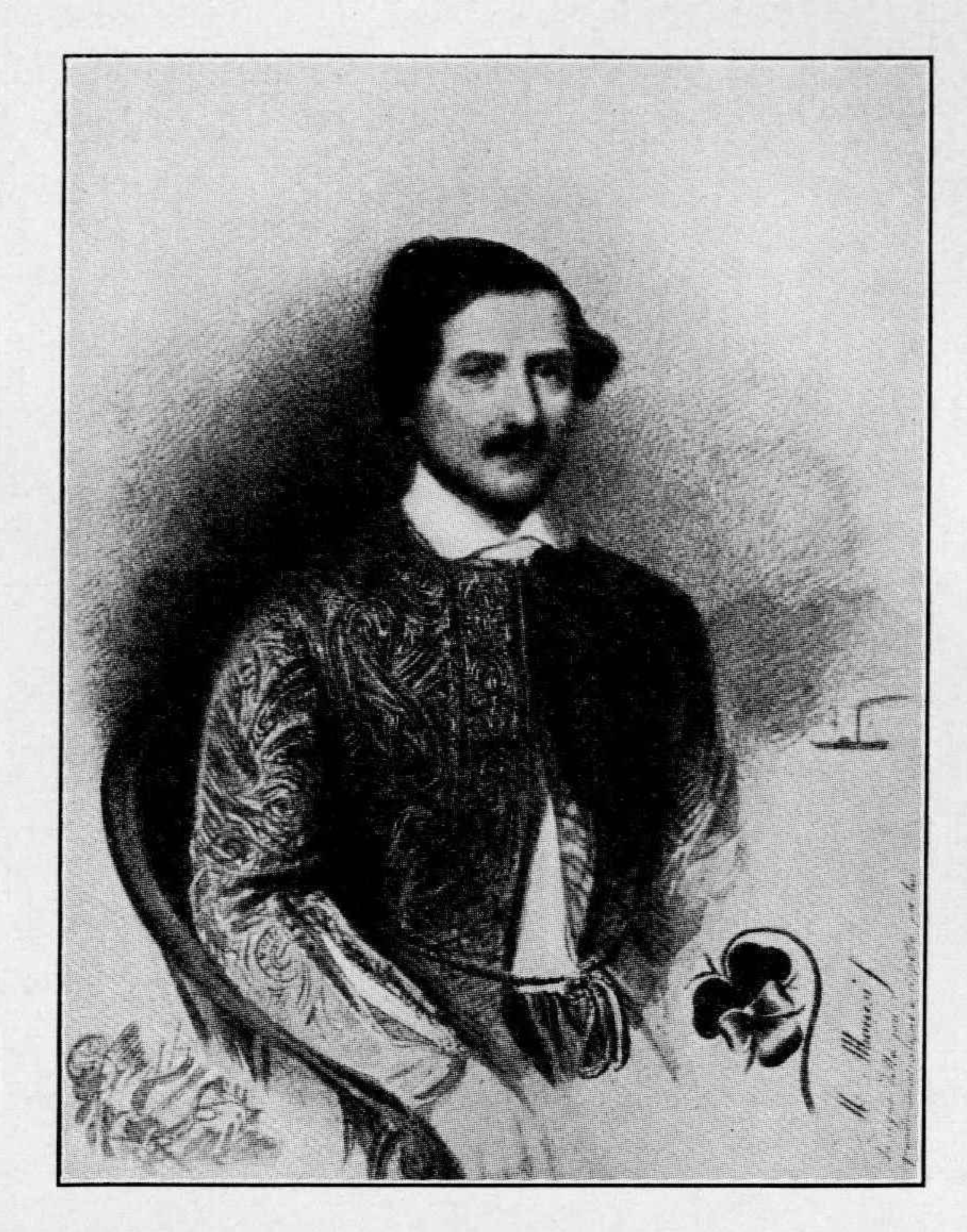


Josef Pembaur d. J.



Egon Petri

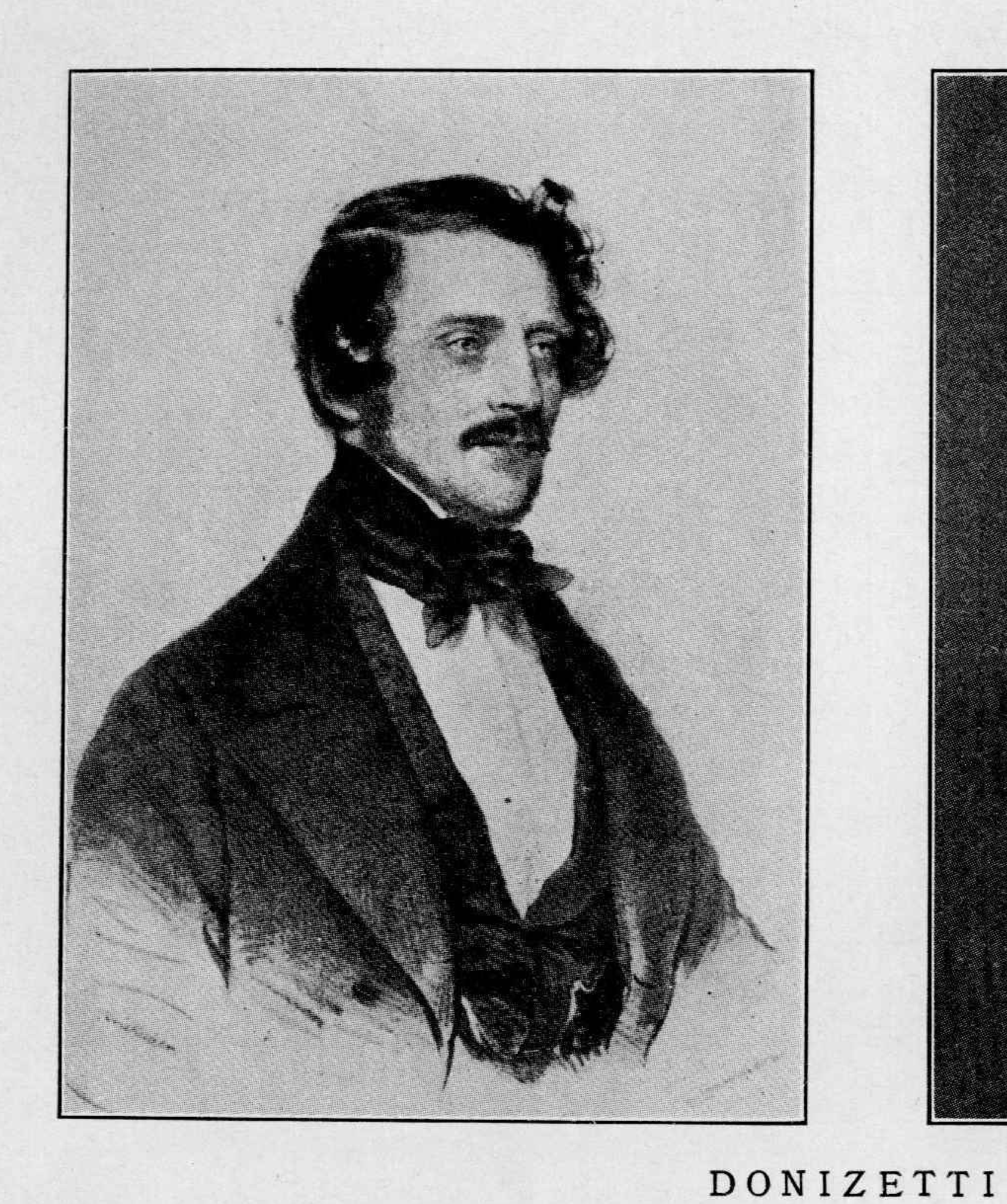




DONIZETTI

nach dem Gemälde von Coghetti (Rom)
1832

nach der Miniatur von M. Albaneri (Neapel)
1842

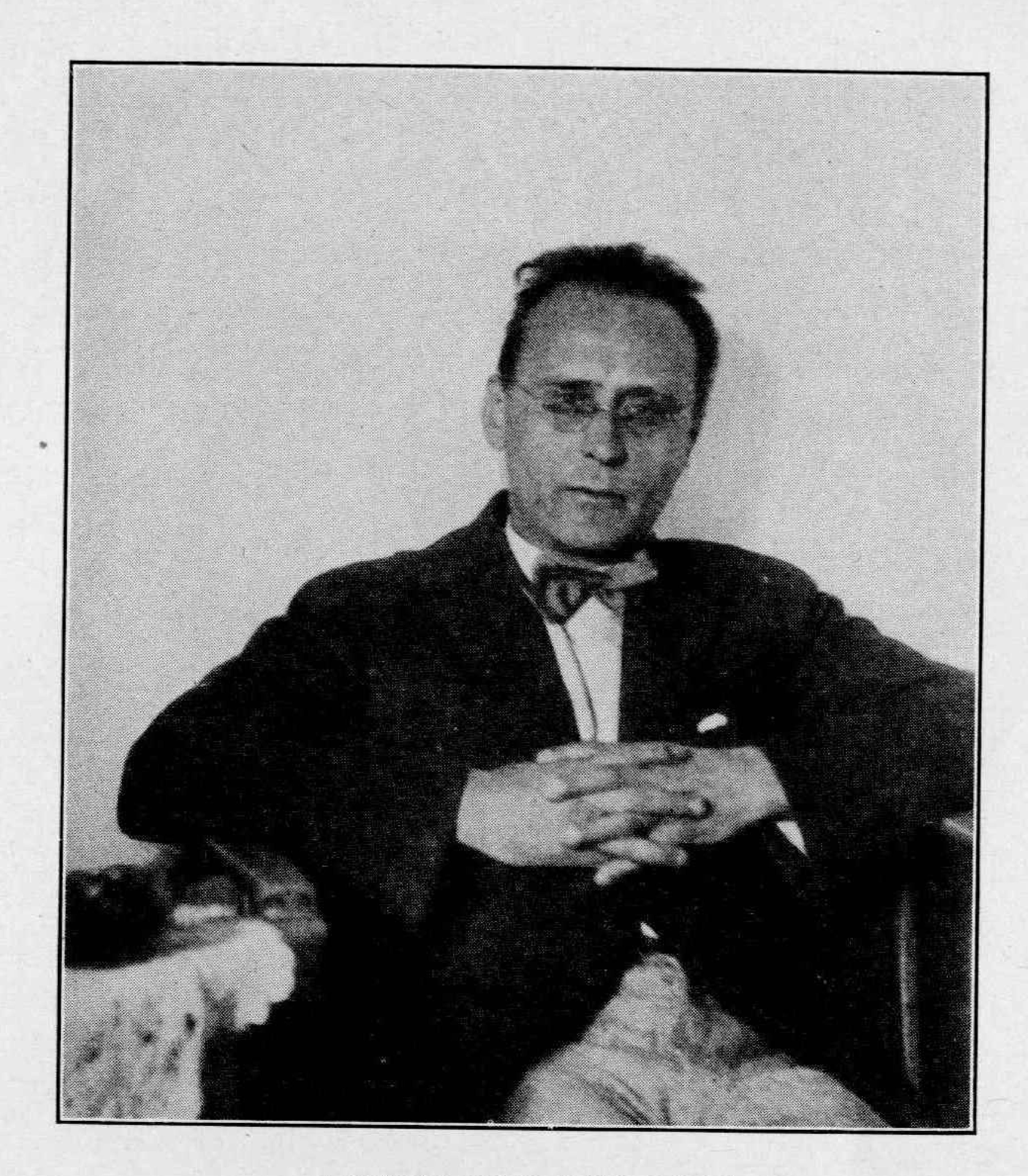




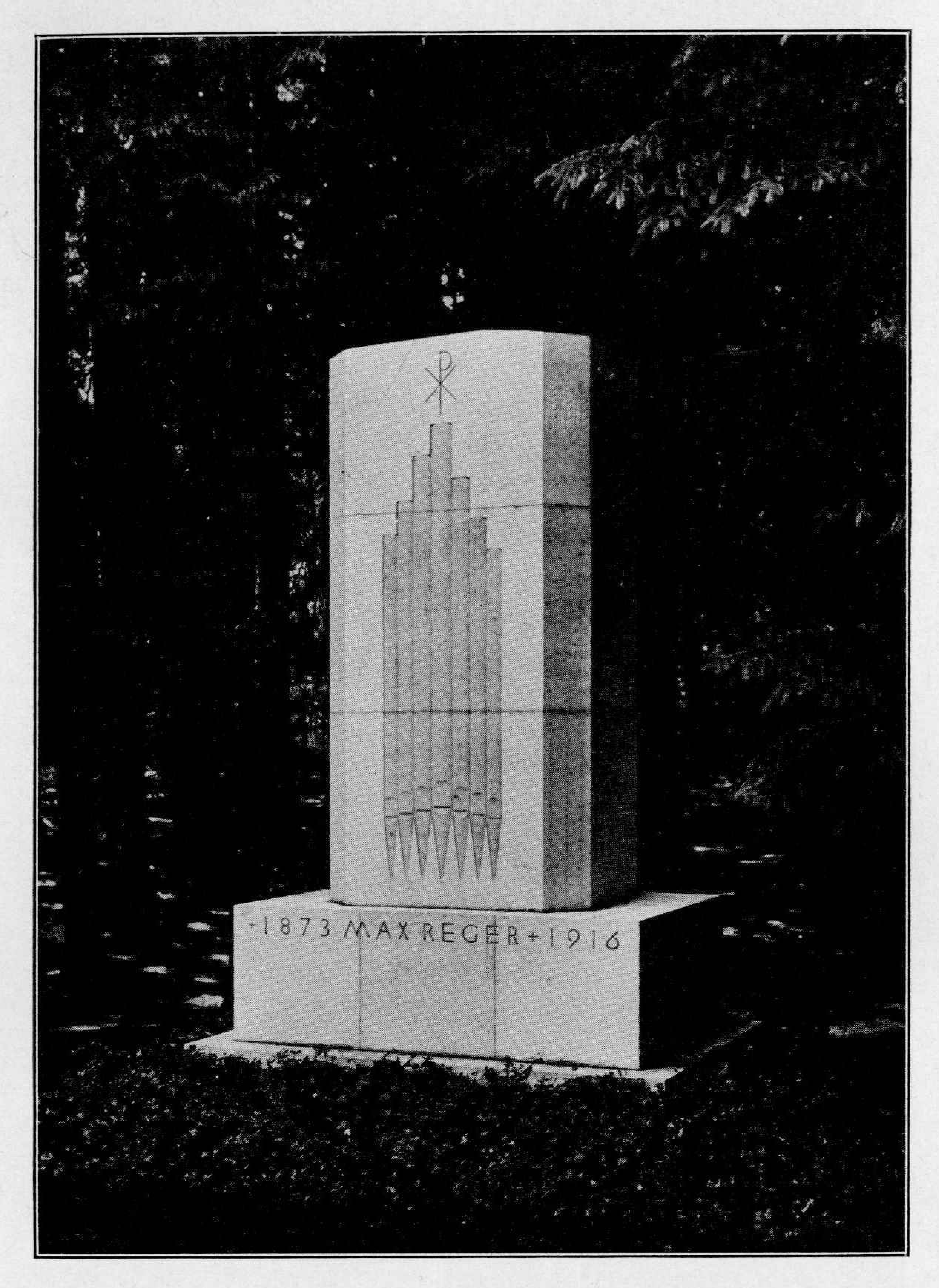
DONIZETTI

nach dem Steindruck von Kriehuber (Wien)
1844

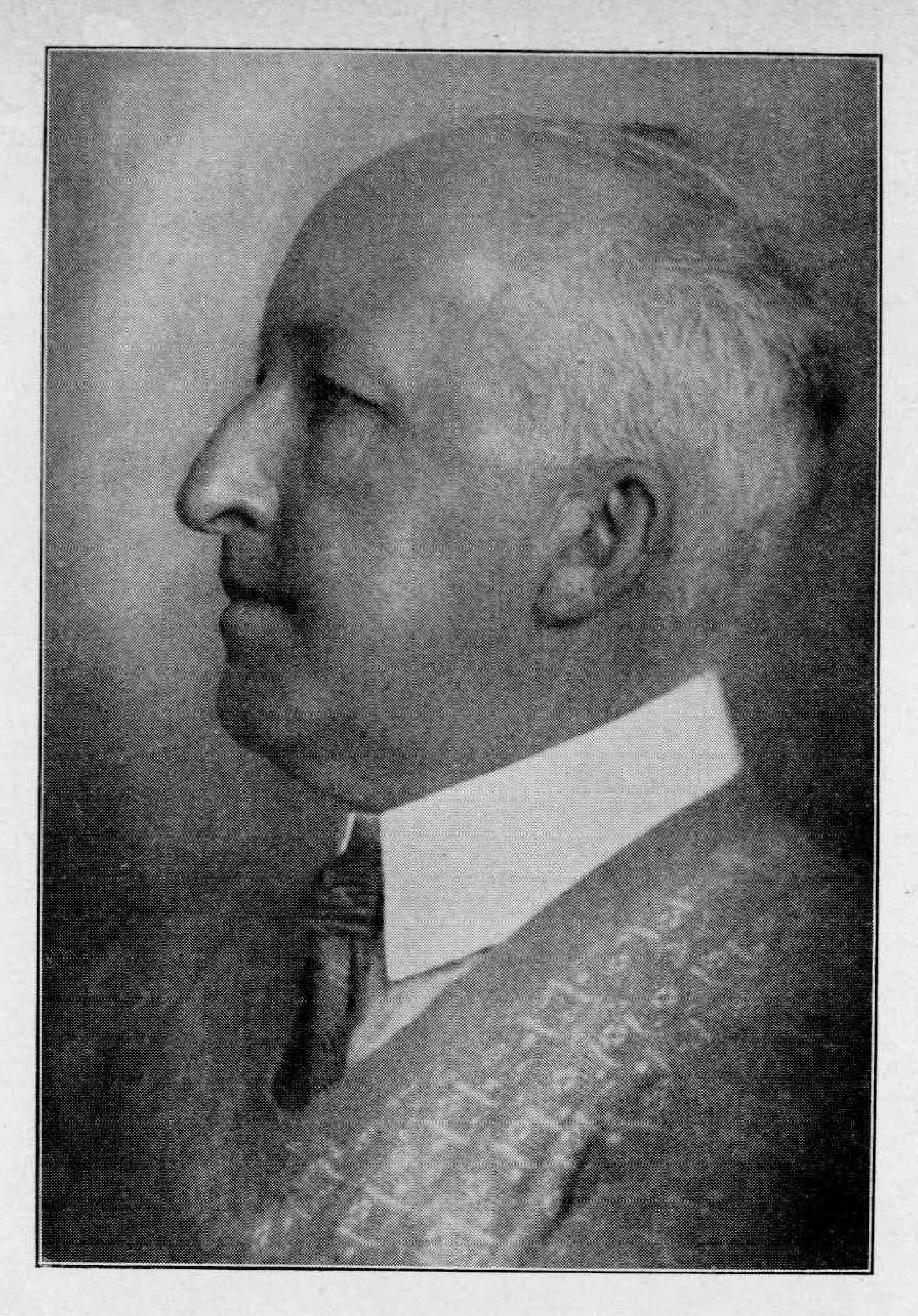
nach dem Gemälde von Rillose (Bergamo)
1847



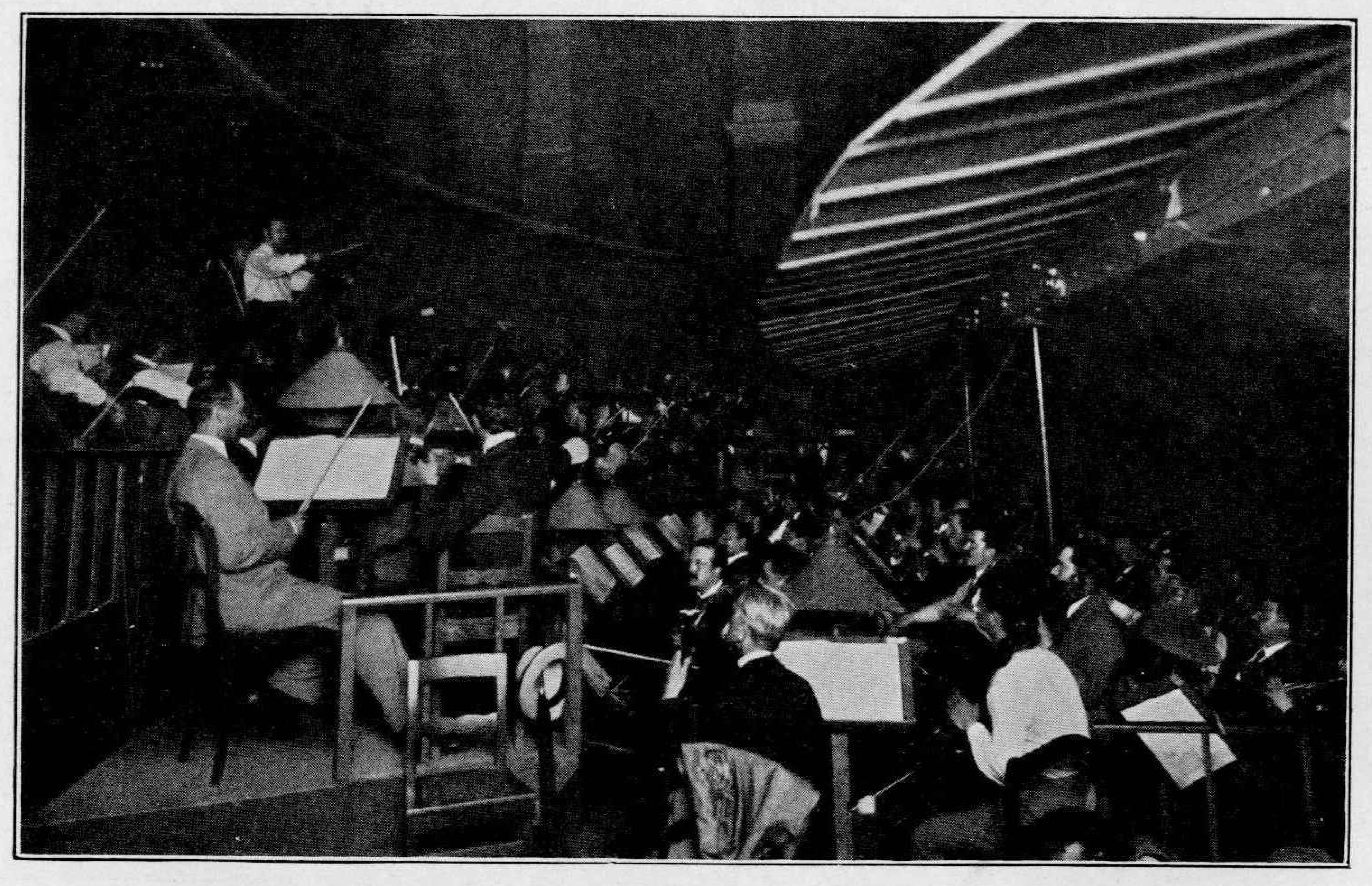
ANTON VON WEBERN



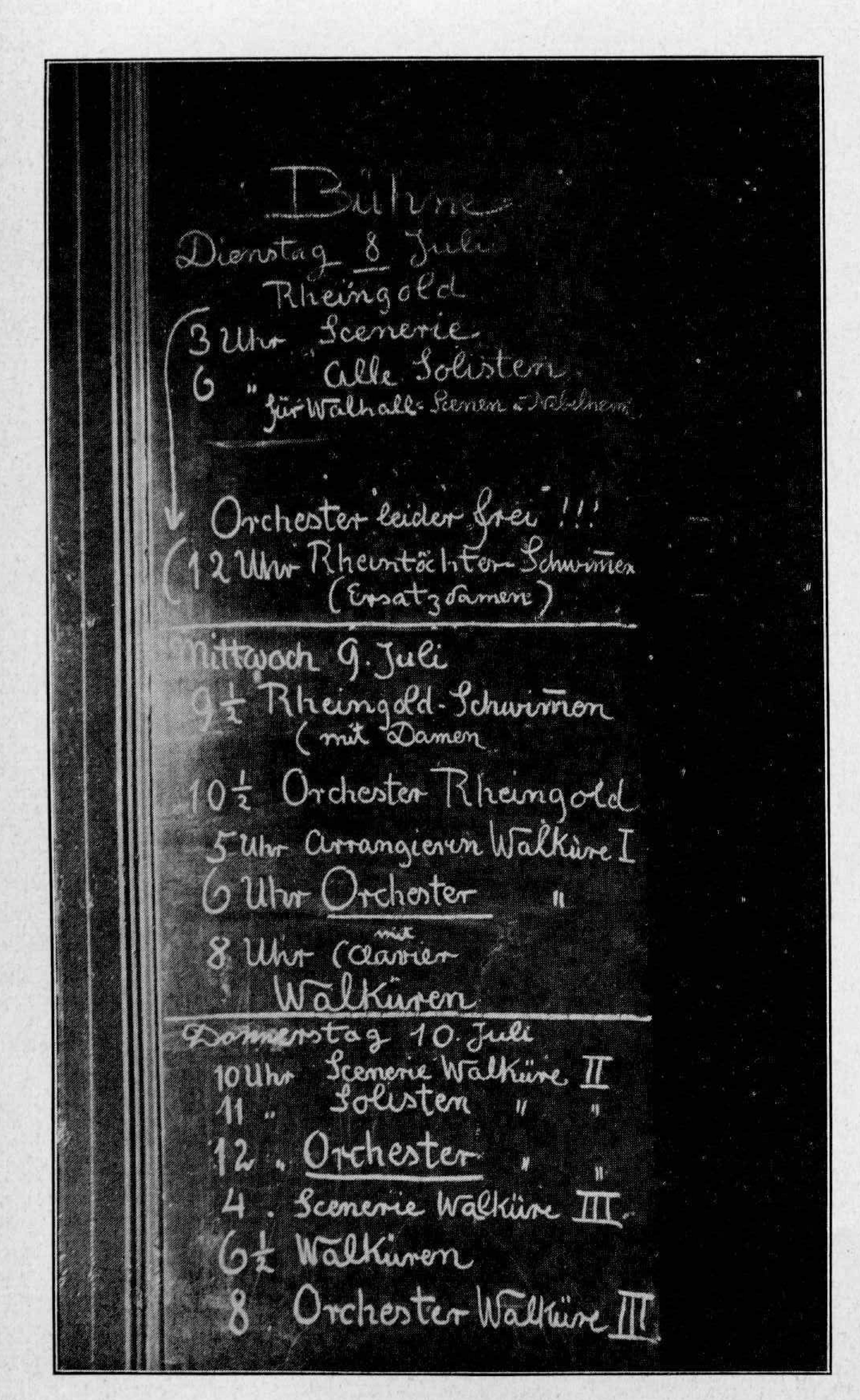
MAX REGER-GRABDENKMAL
im Waldfriedhof München
Bildhauer: Josef Weisz
Photo: Senta Grüning, München



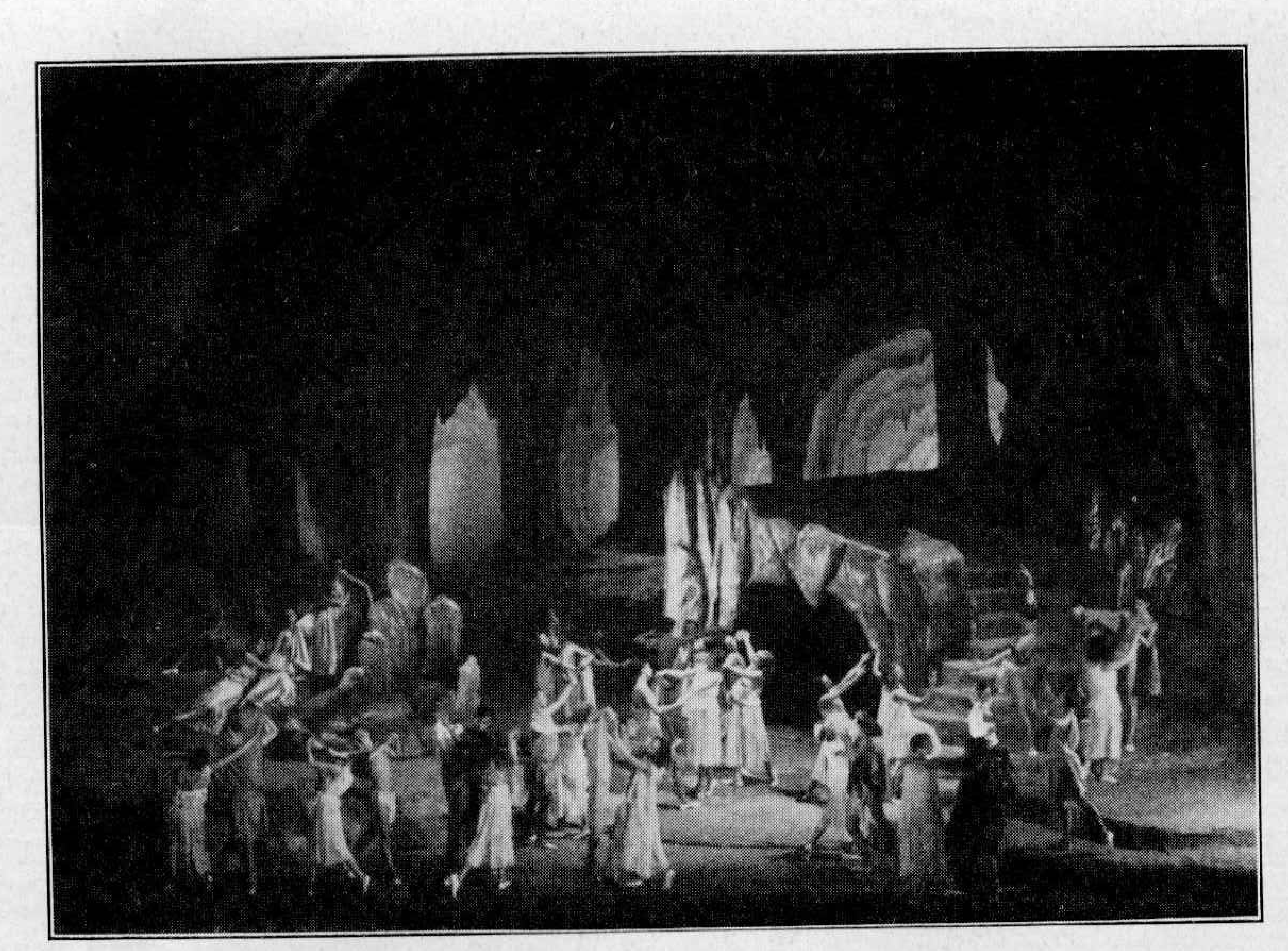
SIEGFRIED WAGNER
Letzte Aufnahme von A. Pieperhoff

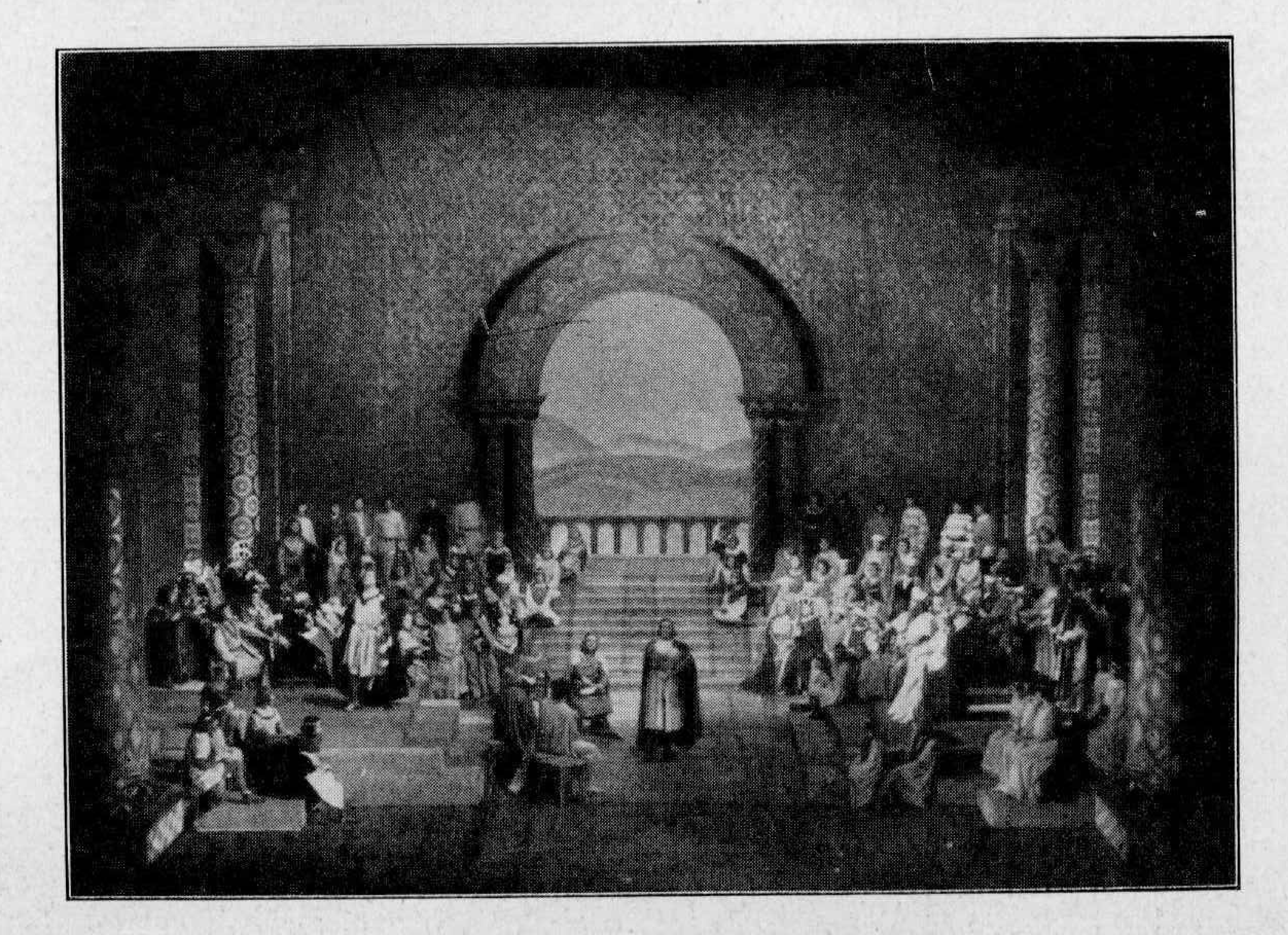


SIEGFRIED WAGNER
als Dirigent des Bayreuther Festspielorchesters



SIEGFRIED WAGNERS
letzter Anschlag an die Probetafel des Bayreuther Festspielhauses
S. Sammet, Bayreuth, phot.





SIEGFRIED WAGNERS
Inszenierung des Tannhäuser 1930 — Bacchanal und Sängerkrieg
Aufnahmen von A. Pieperhoff — Copyright by Festspiel-Verwaltung Bayreuth



MARIA MÜLLER
als Elisabeth



NANNY LARSEN-TODSEN
als Isolde



FRIEDRICH SCHORR
als Wotan



LAURITZ MELCHIOR
als Tristan

Originalaufnahmen aus dem Festspielhaus von A. Pieperhoff —



MARIÄ LOBGESANG

Bezeichnung: M. de Vos figuravit. Joan Sadler auth. sculps. In lucem editum obsessa arctissime Antverpia 1585
Nachstich von C. J. Visscher in Amsterdam. Originalbild von de Vos in der Kirche zu Cannstatt (Württemberg)



DAVIDS ANDACHT

Bezeichnung: Jodocus a Winge / Joannes Sadeler } Bruxellensis { figuravit / sculpsit } Francofurti ad Moenum

Nachstich von Corn. Visscher in Berlin (Staatsbibliothek)